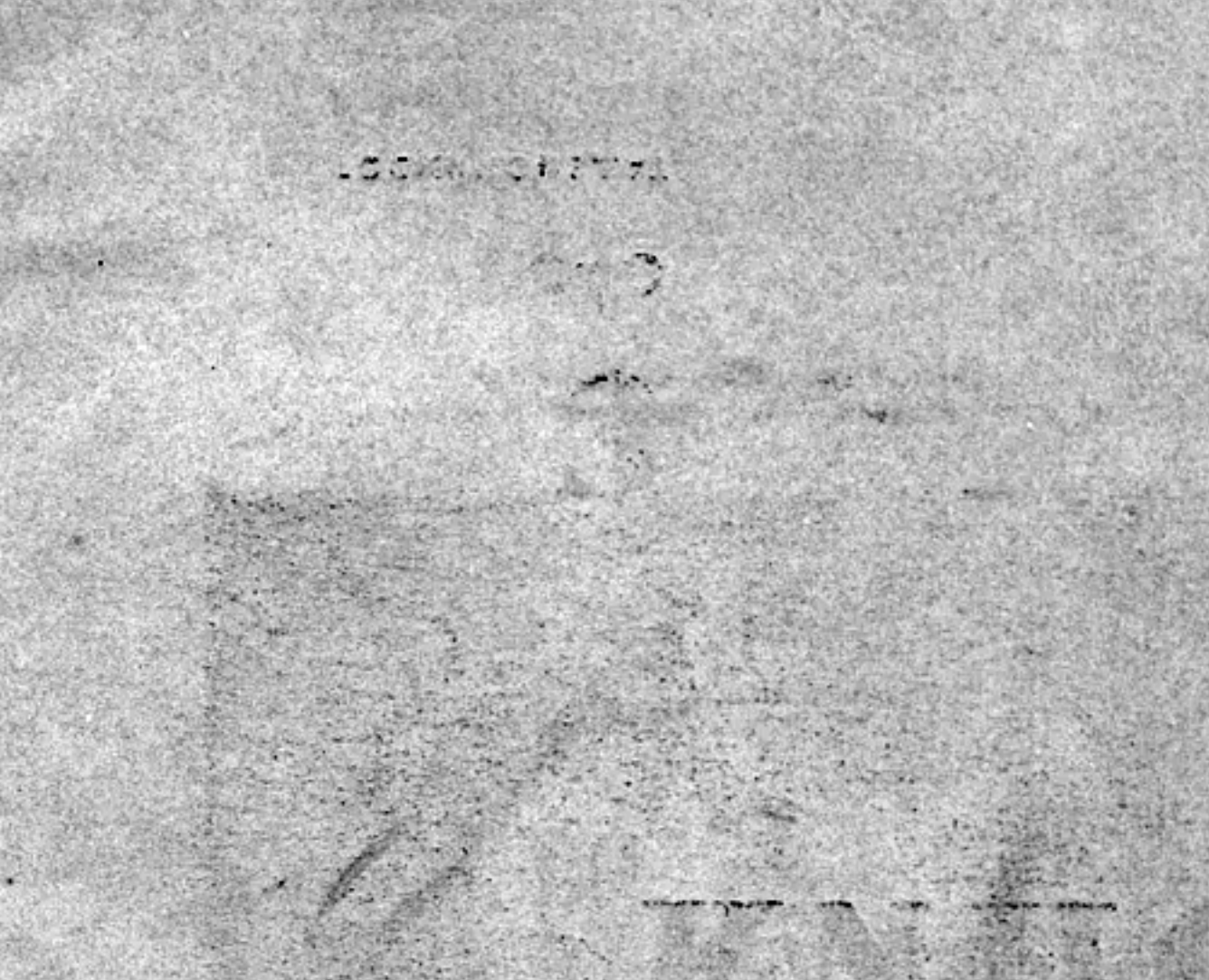
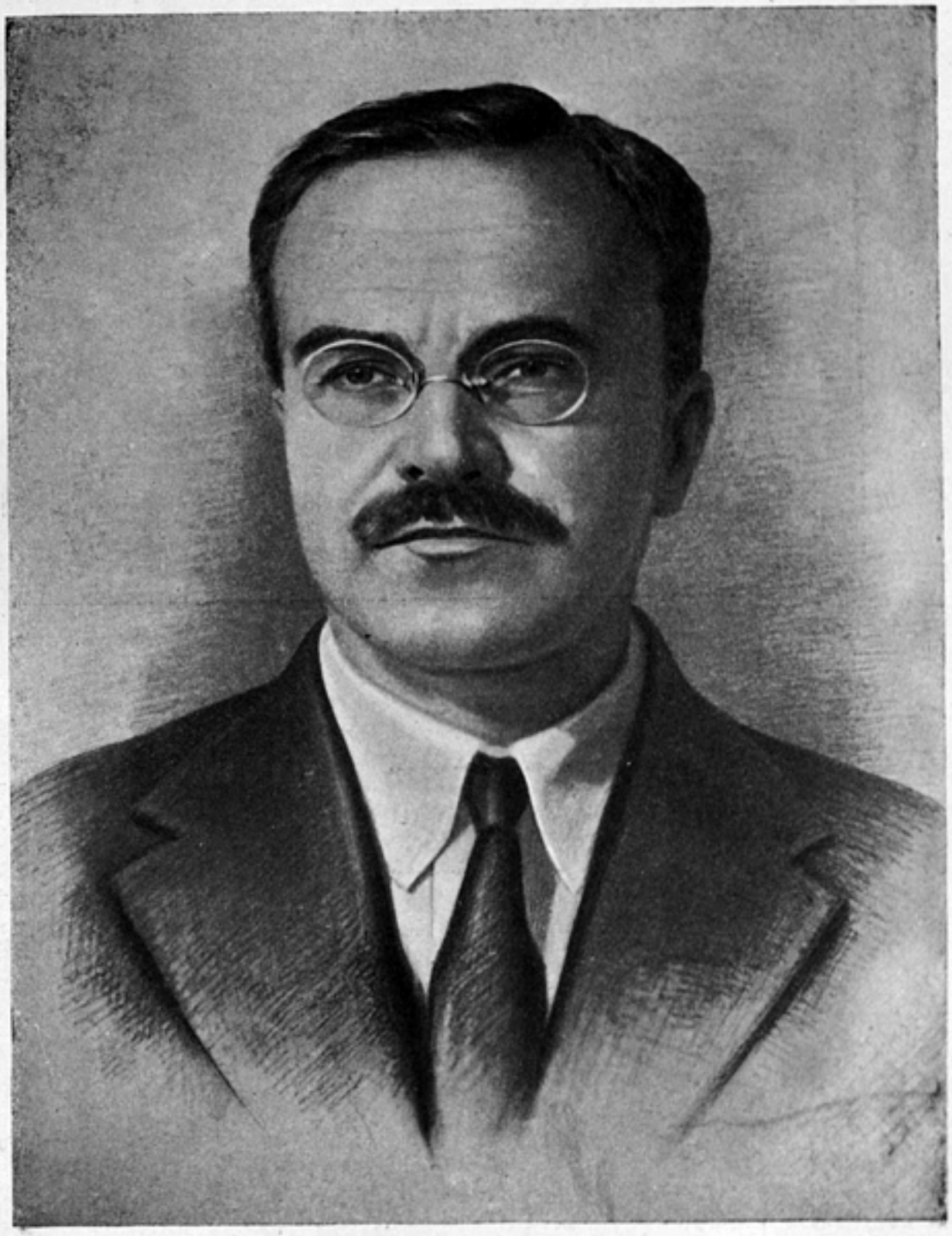
324/40 И 224/40г

ИСКУССТВО КИНО

1940

ГОСКИНОИЗДАТ





Председатель Совета Народных Комиссаров СССР
Вячеслав Михайлович МОЛОТОВ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

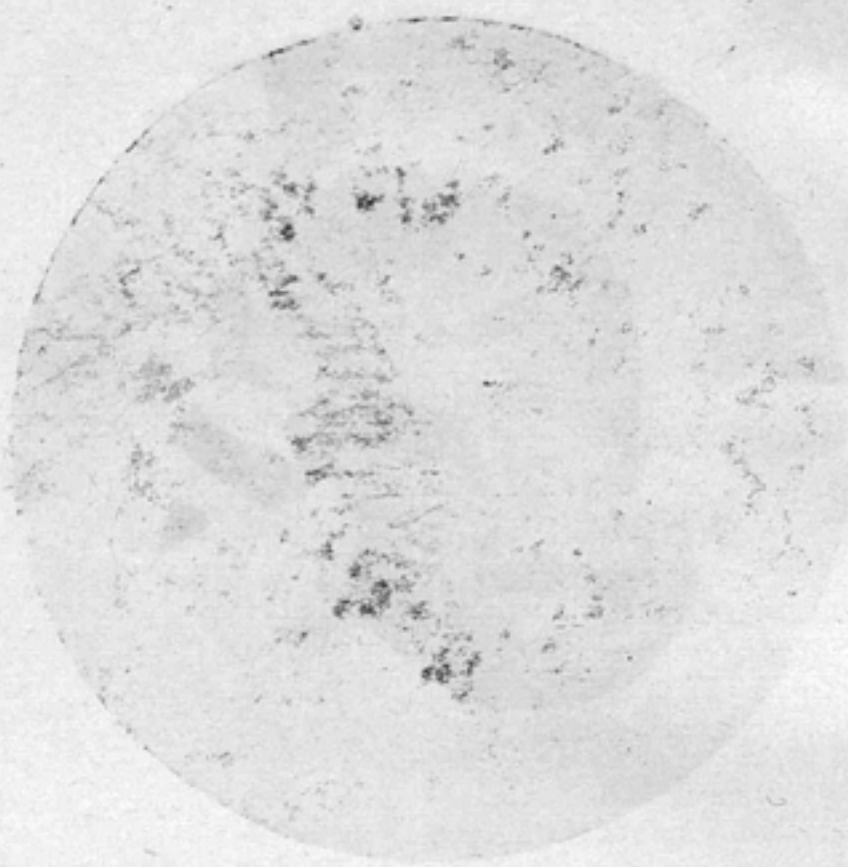
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Приветствие ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР работникам советской кинематографии — 3
Глава Советского Правительства — 4
В. ОПУРКОВ — Как я производил киносъемки товарища Молотова — 6
Речь тов. А. Я. Вышинского на заседании, посвященном двадцатилетию советской кинематографии — 8
С. ЮТКЕВИЧ — Высокое искусство смешного — 10
И. СОКОЛОВ — Сюжет и характер кинокомедии — 19
М. ЛУЧАНСКИЙ — Подумаем о «Подкидыше» — 25
О. АНДРОВСКАЯ — Театральные актеры в киностудии — 29
Игорь ИЛЬИНСКИЙ — О комедийном жанре, киноактере со стажем и непредвиденных случаях — 31
Р. ЮРЕНЕВ — Александра Соколова и другие — 33
Б. КАТТЕЛЬ — Школа, семья, фильм — 38
И. КАРМАЗИНСКИЙ — «Седовцы» — 41
Л. ЖЕЖЕЛЕНКО — Беспокойный художник — 43
О. НЕСТЕРОВИЧ — Николай Погодин — 45
Л. КУЛЕШОВ — Двадцать лет — 47
И. ЛЕБЕДЕВ — Русская кинематография кануна Октябрьской социалистической революции — 49

На обложке: кадр из фильма Член правительства: Александра Соколова (засл. арт. респ. В. Марецкая) выступает с трибуны Верховного Совета. На титульном листе — В. Марецкая в роли Александры Соколовой

ГОСКИНОИЗДАТ 3 В МАРТ 1940



Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгорлита № Б-4217.
Заказ типографии № 946. Тираж 5.000 экз.
Объем журнала 7¼ печати. листов 62×94⅛.
Количество учетно-авторских листов — 12,5.
Сдано в набор 29/II. Подписано к печати
2/IV 1940 г. Отпечатано в типографии
«Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Приветствие ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР работникам советской кинематографии

ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР приветствуют работников Советской кинематографии, отмечающей свое двадцатилетие.

За двадцать лет существования Советской кинематографии одержаны значительные победы. Советское кино выросло в большую идейно-художественную силу и стало могучим средством коммунистического воспитания масс.

ЦК ВКП(б) и СНК Союза ССР призывают киноработников развивать и двигать вперед самое важное и массовое из искусств—кино, давать стране больше высокохудожественных и других нужных для всестороннего культурного подъема трудящихся картин, ярко отображающих историческое прошлое народов СССР и эпоху социализма, прославляющих успехи и героические подвиги советских людей, мобилизующих наш народ на преодоление трудностей нашего строительства и на дальнейшую беззаветную борьбу за торжество коммунизма.

ЦК ВКП(б) *СНК СОЮЗА ССР*

Глава Советского Правительства

«Весь наш народ питает безграничное доверие к верному и близкому соратнику товарища Сталина. Все мы ценим большевистскую его деловитость, его скромность. Трудящиеся нашей страны и дети знают и любят тов. Молотова». В этих простых словах, сказанных работницей фабрики им. Клары Цеткин т. Титовой на предвыборном собрании, выражена большая любовь, которую питает советский народ к Главе Советского Правительства, выдающемуся деятелю и вождю большевистской партии, верному соратнику Ленина и Сталина—Вячеславу Михайловичу Молотову. Эта любовь и доверие народа завоеваны более чем тридцатилетней работой в рядах большевистской партии, большую часть которых тов. Молотов работал на крупнейших партийных и государственных постах.

Вячеслав Михайлович Молотов — замечательный представитель той прекрасной плеяды русских революционеров, смысл жизни которых — борьба за раскрепощение трудящихся, за строительство коммунистического общества. Для подобных людей, людей ленинско-сталинского типа не страшны опасности, неизвестны чувства усталости и апатии.

В. М. Молотов вступил в большевистскую партию в 1906 году, когда царизм начал оправляться от ударов революции 1905 года, когда начался кровавый разгул царской реакции. В рядах буржуазно-демократической интеллигенции ширились настроения упадочничества, идеи отказа от революции.

Профессией многих из них стало провокаторство. «Появилась целая орава модных писателей, которые «критиковали» и «разносили» марксизм, оплевывали революцию...»

В эти тяжелые для рабочего класса и большевистской партии дни тов. Молотов вступил в подпольную большевистскую организацию и с первых же дней со страстью, питаемой глубокой верой в торжество социализма, целиком отдался революционной деятельности. Репрессии царского правительства против молодого большевика-революционера, арест и ссылка его в Вологодскую губернию не прекращают его кипучей деятельности.

Уже в 1911 году, к своему приезду из ссылки в Петербург, тов. Молотов является крупным партийным работником, талантливым организатором. Учеба в Политехническом институте не мешала ему руководить рабочими кружками и одновременно работать в большевистских газетах «Звезда» и «Правда».

Этот период был особо важным периодом деятельности тов. Молотова. Он начал работать под непосредственным руководством гениев человечества Ленина и Сталина. Переписка с Лениным, встречи с товарищем Сталиным явились новым могучим источником революционной теории и практики. Значение «Правды» было исключительно велико. Слова большевистской газеты вдохновляли, сплачивали рабочий класс, готовили его к новым решительным боям с самодержавием.

Вспоминая об этом периоде своей работы, тов. Молотов писал к 10-летию «Правды» (5 мая 1922 г.): «Тогда в мою комнату секретаря редакции вливался поток людей и событий такой бодрой революционной силы и смелости, которые бывают только в такие знаменательные времена, как эпоха работы «Правды».

Тов. Молотов принимал деятельное участие и в руководстве большевистской думской фракцией. А. Бадаев пишет: «Тов. Молотов принимал непосредственное активное участие во всей деятельности фракции, оказывал нам громадную помощь в выступлениях как в Думе, так и вне Думы в связях с рабочими массами, в подготовке вносимых нами запросов правительству и т. д.».

Характерными чертами деятельности тов. Молотова уже в предреволюционный период были глубокая идейность, марксистская последовательность, — то, что называется партийностью в лучшем смысле этого слова.

Эти черты тов. Молотова, его блестящий организаторский талант ярко проявились в дни свержения самодержавия и подготовки Великой социалистической революции. Будучи руководителем Российского Бюро ЦК большевиков, тов. Молотов в феврале 1917 г. создает Советы рабочих и солдатских депутатов в Петербурге и входит от большевиков в состав Исполнительного Комитета Петроградского Совета.

Под руководством возвратившихся в Петербург Ленина и Сталина тов. Молотов ведет огромную работу по подготовке пролетарской революции. Руководя деятельностью Петроградского Комитета, он одновременно ведет агитационную работу среди рабочих и солдат, создает крепкие отряды Красной гвардии. Руководимая Молотовым петроградская организация большевиков в дни Октябрьской революции единодушно поддержала Центральный Комитет, вождей революции Ленина и Сталина. Тов. Молотов работает в Военно-революционном комитете, практически подготовившем и руководившем восстанием.

Работу тов. Молотова, верного и преданного сына своего народа, талантливого ученика Ленина и Сталина, деятеля крупного масштаба, высоко оценила партия, избрав его на X съезде секретарем Центрального Комитета. Партия посылает тов. Молотова на различные крупные партийные и хозяйственные посты. Он руководит партийными организациями Донбасса, Украины, Москвы.

В декабре 1930 года тов. Молотов получает назначение председателем Совнаркома СССР. Это назначение страна встретила с большой радостью. Со всех концов великой Советской страны неслись пламенные приветы стойкому сталинцу, непримиримому борцу за генеральную линию партии. Рабочие завода «Электропровод» в своем письме от 21 декабря писали: «Мы, рабочие «Электропровода», с удовлетворением узнали о назначении тебя председателем Совнаркома СССР. Передаем тебе, тов. Молотов, большевистский пламенный привет. Тов. Молотов! В своей работе ты всегда можешь опираться на нас, рабочих «Электропровода», которые готовы бороться за построение социализма в нашей стране («Правда» от 21 декабря 1930 года).

Назначение тов. Молотова совпало с началом эпохи сталинских пятилеток, с поворотом крестьянства на путь коллективизации. На Совет Народных Комиссаров СССР ложилась колоссальная задача практического руководства всем хозяйственным строительством. И именно поэтому выбор пал на тов. Молотова, как на одного из виднейших вождей большевистской партии, крупнейшего организатора, деятеля огромного государственного размаха, непримиримого борца с врагами народа. С присущей большевику скромностью тов. Молотов сказал на пленуме ЦК и ЦКК в 1930 году:

«Сейчас, ввиду моего нового назначения, я не могу не сказать несколько слов и о себе, о своей работе.

Я рос в большевистской партии и связан с нею многими годами непрерывной работы. У меня, как у коммуниста, нет и не может быть большего желания, чем быть на деле учеником Ленина. Мне недолго пришлось работать под непосредственным руководством Ленина, но для меня, как коммуниста, всегда было и остается главной задачей — усвоение учения Маркса—Ленина и активное участие в деле воплощения в жизнь марксистско-ленинского учения. В течение последних лет мне пришлось, в качестве секретаря Центрального Комитета, проходить школу большевистской работы под непосредственным руководством лучшего ученика Ленина, под непосредственным руководством товарища Сталина. Я горжусь этим.

До сих пор мне приходилось работать, главным образом, в качестве партийного работника. Заявляю вам, товарищи, и на работу в Совнарком я иду в качестве партийного работника, в качестве проводника воли партии и ее Центрального Комитета» (В. Молотов, «В борьбе за социализм», стр. 76, Партиздат, 1934 год).

На посту главы первого в мире социалистического государства тов. Молотов с железной твердостью, неиссякаемой творческой инициативой показывает образцы большевистского руководства огромным государственным механизмом. Являясь одним из талантливейших руководителей социалистического строительства и руководителем внешней политики Советского Союза тов. Молотов неустанно работает над творческим обогащением марксистско-ленинской теории.

Тов. Молотов является государственным деятелем ленинско-сталинского типа, характеристику которому дал товарищ Сталин в своем выступлении на собрании избирателей:

«Избиратели, народ должны требовать от своих депутатов, чтобы они оставались на высоте своих задач, чтобы они в своей работе не спускались до уровня политических обывателей, чтобы они оставались на посту политических деятелей ленинского типа, чтобы они были такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин; чтобы они были такими же бесстрашными в бою и беспощадными к врагам народа, каким был Ленин, чтобы они были свободны от всякой паники, от всякого подобия паники, когда дело начинает осложняться и на горизонте вырисовывается какая-нибудь опасность, чтобы они были так же свободны от всякого подобия паники, как был свободен Ленин, чтобы они были так же мудры и неторопливы при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин, чтобы они были так же правдивы и честны, каким был Ленин, чтобы они так же любили свой народ, как любил его Ленин».

Любовь к народу, вера в народ — эти черты ярко воплощены в главе Советского государства. Тов. Молотов, будучи сыном великого русского народа, никогда не отрывался от масс, чувствуя и понимая их всепобеждающую силу. В своем докладе, посвященном XXII годовщине Октября, он сказал:

«Большевики не из числа людей, не помнящих родства с своим народом. Мы, большевики, вышли из самой гущи народа, ценим и любим славные дела истории своего народа, как и всех других народов. Мы хорошо знаем, что настоящий прогресс, который возможен только на базе социализма, должен опираться на всю историю народов и на все их достижения в прошлых веках, должен раскрыть подлинный смысл истории жизни народов, чтобы полностью обеспечить славное будущее своего народа и, вместе с тем, светлое будущее всех народов».

Великие дела, на которые способен народ, служат постоянным источником вдохновения тов. Молотова. Поэтому так горяча любовь и глубоко уважение большевистской партии и всего народа к верному соратнику товарища Сталина.

Огромное внимание уделяет тов. Молотов делу культурного строительства. Он неоднократно указывал, что печать, школа, наука, искусство, кино являются могучими рычагами социалистического воспитания, необходимыми для переделки самого человека, переделки общественных отношений. Советская социалистическая культура—и кино в частности — обязаны тов. Молотову многим. Он внимательно следит за успехами и неудачами советской кинематографии, во-время оказывает необходимую помощь. Доказательство этому — историческое постановление СНК СССР о мероприятиях по улучшению кинокартин. Успехи кино — это в большой мере результат повседневного руководства Главы Советского Правительства, его неутомимого труда по укреплению и развитию советского киноискусства.

Весь народ, в том числе работники советского кино, горячо приветствует Главу Советского Правительства, верного и непоколебимого борца за окончательное торжество коммунизма.

Как я производил киносъемки товарища Молотова

М. Ошурков

Каждый год работы в советской кинохронике для нас, кинооператоров, — яркий, красочный калейдоскоп событий. И каких событий! Всякое из них — будь то пуск нового предприятия, сбор урожая, декада национального искусства, — говорит о том, как успешно, бодро и радостно строят народы советской страны под руководством партии и великого вождя товарища Сталина новую жизнь, новое коммунистическое общество.

За двенадцать лет моей работы оператора-кинохроникера накопилась масса воспоминаний о людях чудесной советской страны, людях, которым хочется подражать, на которых мечтаешь быть похожим. Но самые яркие, немеркнущие в памяти впечатления, самые дорогие воспоминания навсегда останутся от встреч во время съемочной работы с любимым вождем и другом трудящихся — товарищем Сталиным и его ближайшими соратниками, особенно с Главой Советского Правительства Вячеславом Михайловичем Молотовым.

Мне пришлось неоднократно участвовать в съемках таких крупнейших событий в жизни страны, как съезды коммунистической партии, сессии Верховного Совета, парады и демонстрации на Красной площади в дни всенародных революционных празднеств. Такие съемки особенно дороги тем, что на них встречаешь руководителей партии и правительства, входишь с ними как бы в непосредственное общение, а нередко даже получаешь их указания.

Никогда не забуду я замечательного дня 2 мая 1935 года, когда мне пришлось работать буквально в двух-трех шагах от товарищей Сталина, Молотова и великого летчика нашей эпохи Валерия Чкалова на Центральном московском аэродроме. На студию кинохроники сообщили о предстоящем приезде сюда дорогих гостей.

И вот на летном поле, неподалеку от стальных серебристых птиц, произошла встреча И. В. Сталина и В. М. Молотова с летчиком-испытателем В. П. Чкаловым; уже тогда, в 1935 году, Чкалов выделялся своим бесстрашием и замечательным летным мастерством.

Прильнув к глазку съемочного аппарата, я с большой радостью и волнением снимал эту историческую встречу. Летчика Чкалова представили великому вождю народа. Товарищ Сталин начал расспрашивать его о полетах, о том, принимает ли он все необходимые меры предосторожности в своих рискованных испытательных рейсах, в частности пользуется ли парашютом.

Но на мое несчастье, как кинооператора, группа собеседников стояла в таком положении к солнцу — единственному «осветительному аппарату» во время этой съемки, что я не мог быть уверен в хорошем качестве своего негатива.

Пришлось принимать меры, чтобы как-нибудь спасти драгоценнейший материал. Я стал передвигаться перед группой беседующих то вправо, то влево, пытаясь прикрывать объектив руками от прямого попадания солнечных лучей. На моем лице, видимо, была написана такая тревога, даже отчаяние, что участвовавший в беседе товарищ Молотов обратил на меня внимание.

Увидев мои старания, товарищ Молотов не только тут же понял причину моего беспокойства, но и постарался устранить ее. Он что-то сказал Иосифу Виссарионовичу и Чкалову, после чего собеседники повернулись и продолжали разговор в таком положении к свету, о каком я только и мечтал. Полный глубочайшей благодарности к Вячеславу Михайловичу, я удачно провел съемку как исторического разговора товарища Сталина с Чкаловым, так и последующих моментов.

В другой раз мне удалось заснять товарища Молотова в Кремле, за работой в его кабинете. Это было после одного из больших правительственных совещаний. Когда все разошлись из зала, я попросил секретаря передать Вячеславу Михайловичу просьбу операторов кинохроники разрешить заснять его у себя за работой.

Через несколько минут нас пригласили в кабинет. Мы сразу же взяли с собой не только съемочные камеры, но и легкую ручную осветительную аппаратуру. Товарищ Молотов был занят и просил нас провести съемку поскорее.

В руках осветителей моментально загорелись полуваттные приборы по четыре киловатта каждый, быстро застрекотали камеры, и через три-четыре минуты мы сняли несколько планов с разных точек.

После этого мы горячо благодарили Вячеслава Михайловича за разрешение, а он похвалил нас за быстроту и оперативность и заинтересовался нашей аппаратурой. Товарищ Молотов спрашивал, нельзя ли применять портативную съемочную и осветительную аппаратуру и при работе в больших помещениях, интересовался чувствительностью пленки и другими чисто производственными вопросами кинорепортажа.

Однажды мне пришлось лишний раз убедиться в огромной разносторонности познаний главы нашего правительства. Это было в одной из зал Кремлевского дворца. Я захватил с собой на съемку несколько фотопортретов товарища Сталина, сделанных мной во время первомайской демонстрации на Красной площади.

Подойдя к Иосифу Виссарионовичу, я передал ему снимки, и он вместе с Вячеславом Михайловичем стал их рассматривать. На одном из снимков товарищ Сталин был запечатлен на трибуне мавзолея: протянув вперед руку, он приветствует демонстрантов. Этот снимок понравился Иосифу Виссарионовичу, но, присмотревшись внимательнее, он заметил:

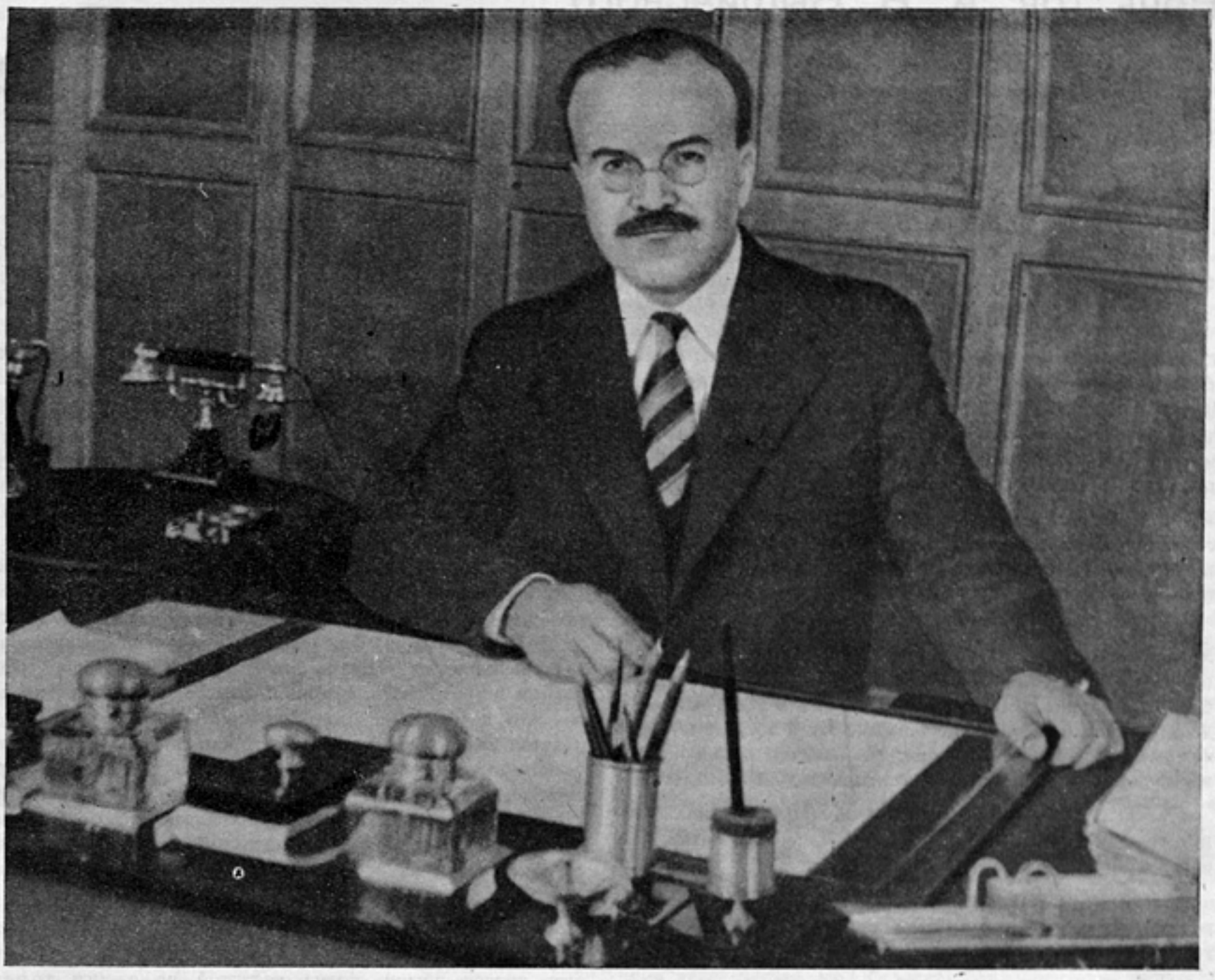
— У вас была не совсем удачная точка съемки.

А товарищ Молотов добавил:

— Очень сильный ракурс... Вы снимали снизу вверх и не рассчитали некоторого перспективного искажения.

Этими словами Вячеслав Михайлович вполне точно указал причину неудачи снимка с нижней точки, подметил недостаток и объяснил его так просто и ясно, как не сделали бы и многие профессионалы.

Это конкретное указание Вячеслава Михайловича на мою фотоошибку я всегда вспоминаю теперь во время работы, выбирая точку для своих хроникальных съемок.



Вячеслав Михайлович Молотов

Фото М. Ошуркова

Речь тов. А. Я. Вышинского,

заместителя председателя Совнаркома СССР,

на заседании, посвященном двадцатилетию советской кинематографии, 15 февраля 1940 года

Товарищи, позвольте мне в день двадцатилетия советской кинематографии от имени Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков) и Совета Народных Комиссаров Союза Советских Социалистических Республик передать вам и всем киноработникам горячий привет. (Аплодисменты.)

Советское кино, двадцатилетие которого собрались мы сегодня отпраздновать,—это особенное кино, как особенна вся советская жизнь, вся советская культура, советское общество.

Советское кино—детище Великой Октябрьской социалистической революции. Оно является могущественнейшим рычагом новой социалистической культуры, величайшим средством пропаганды коммунизма, пропаганды великого дела организации нового общества на коммунистических началах, переделки сознания, психологии миллионов и миллионов людей в духе социализма, в духе коммунизма.

За 20 лет своего советского существования наша кинематография прошла громадный путь своего развития, выросла в крупную культурную силу.

Развитие и успехи нашей кинематографии связаны с развитием и успехами нашего хозяйства, культурного и государственного строительства в целом.

Победы нашего кино — победы социализма, уже построенного в нашей стране героизмом и энтузиазмом народов Советского Союза, построенного под руководством советской власти и большевистской партии во главе с великим вдохновителем и организатором социалистических побед — величайшим человеком нашей эпохи, гениальным вождем Советского Союза и трудящихся всего мира — товарищем Сталиным. (Продолжительные аплодисменты.)

За эти 20 лет в советской жизни нашего кино созданы замечательные кадры киноработников — режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников, композиторов, инженеров, техников, хозяйственников. Созданы замечательные фильмы, принесшие советскому искусству неувядаемую славу, пленяющие красотой и яркостью своей художественности, увлекающие силой своего идейного богатства, силой своего влияния и морально-политического воздействия на миллионы и миллионы людей.

Вот почему мы говорим, что нет такого искусства ни в какой другой стране мира, как только в нашей советской, замечательной социалистической стране. Ибо только в такой стране может быть такое искусство, как наше, где властвует освобожденный творческий человеческий труд, где неиссякаемым источником бьет разбуженный Великой Социалистической революцией, раскрывающий с новой и новой силой свои гигантские творческие дарованья гений нашего народа, где вся жизнь, где все средства государственные, где само государство поставлено на дело служения великим принципам социализма, где победил социализм, где победоносно реет великое знамя Сталина. (Продолжительные аплодисменты.)

Советское кино 20 лет служит этому великому знамени, честно и талантливо, служит великому делу коммунизма. Потому-то так любимо наше кино советским народом, рабочими, колхозниками, красноармейцами, интеллигенцией.

Чем замечательны и богаты советские фильмы, а значит, и советское кино? В чем сила его? Сила советского кино — в социалистическом реализме, который отличается от реализма в общем смысле этого понятия решительно и принципиально. Отличие между социалистическим реализмом и реализмом в общем смысле этого понятия то же, что и между действительностью социалистической и действительностью мира капиталистического. Мир капиталистический — мир, лежащий в прошлом, мир без перспектив, без надежды на будущее, мир безотрадный. Поэтому даже то искусство, которое реально отображает этот мир, — печально и безрадостно даже в своей красоте, несмотря на все свои краски, меркнущие в лучах заходящего солнца капиталистической культуры.

Социалистическая действительность—ярка, многообразна, молода, блещет переливами самых светлых и радостных красок жизни, полна красотой не одного только чудесно прекрасного настоящего, но и красотой будущего, обещающего еще более полную, глубокую и могучую красоту творчества, исканий и стремлений нового человека социалистического общества, человека, каждый день и час жизни которого делает этого человека еще значительнее, непобедимее, активнее в его творческом дерзании, в его стремлении к сверкающим вершинам коммунизма.

Поэтому-то и социалистическая культура и наше социалистическое искусство так неотразимо обаятельны, радостны и светлы. Обаятельность, радость нашей культуры и отражает социалистический реализм, проникающий собой наше киноискусство, обеспечивший нашему киноискусству его замечательные успехи за истекшие 20 лет.

Партия и правительство, как это видно из опубликованного сегодня приветствия Центрального Комитета ВКП(б) и Совнаркома Союза ССР, требуют от киноработников дальше развивать и двигать вперед наше кино, давая стране больше высокохудожественных и других нужных, — как говорится в этом приветствии, — для всестороннего культурного подъема трудящихся картин, ярко отображающих историческое прошлое народов СССР, прославляющих успехи их и героические подвиги советских людей, мобилизующих наш народ на преодоление трудностей нашего строительства и на дальнейшую беззаветную борьбу за торжество коммунизма.

Приветствие Центрального Комитета ВКП(б) и Совнаркома СССР — это целая программа, за которую должны бороться все киноработники, все работники нашего советского кино, борьба за осуществление которой составляет и должна составлять почетный долг и обязанность всех киноработников и тех замечательных передовых людей в советской кинематографии, которых выпестовали и воспитали советская страна, советская власть и великий Сталин. (Аплодисменты.)

С именами Ленина и Сталина связана вся история нашей кинематографии. Ленин стоял у колыбели советской кинематографии. Декретом о национализации кинопромышленности Ленин открыл новую эру в развитии советского кино. Товарищ Сталин вдохновлял и вдохновляет наших киноработников своей неустанной заботой о направлении работы в области кино, заботой о людях, о кадрах, своими гениальными указаниями по организации всей киноработы, по методике и технике киноискусства, предопределяя и предопределив расцвет кинодела в СССР, блестящие его успехи и его замечательные достижения и победы.

Эти успехи нам нужно окончательно закрепить и развить дальше.

Партия и правительство, товарищ Сталин и товарищ Молотов неуклонно оказывают нашей кинематографии такую помощь, оказывают такое внимание, которые сами по себе служат важнейшим условием и лучшей гарантией успеха всякого дела. Нет сомнения, что в этих условиях дальнейшие успехи нашего кинодела не заставит себя ждать ни одного дня. Нужно только правильно понять свои задачи, понять имеющиеся еще в этом важнейшем государственном деле, каким является кино, недостатки и уметь их решительно и настойчиво устранить, уметь работать над устранением этих недостатков.

Мы живем в замечательное время, в блистательную Сталинскую эпоху, открывшую новый мир миллионным массам СССР. Наша эпоха характеризуется гигантской задачей завершения построения социалистического общества и постепенного перехода от социализма к коммунизму. Это событие всемирно-исторического значения. Это налагает гигантские обязанности на всех советских людей, на работников всего фронта культуры, науки, искусства и, в том числе, на киноработников в такой же степени, как и на всех остальных работников на поприще культурного строительства. Потому что в решении всех задач нашей эпохи играет важнейшую роль наука, научный метод марксистской философской диалектики. Победа социализма в СССР — это победа подлинно и единственно научной теории, величайшей из всех теорий, когда-либо существовавших, победа учения Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина о социализме и коммунизме, о законах и путях развития человеческой истории, утвержденных гениальными учителями международного пролетариата — Марксом, Энгельсом, Лениным, Сталиным.

Товарищ Сталин завершил развитие теории научного социализма, осветил светом своего гения пройденный нашей страной путь и путь, раскрывающийся перед нами в будущем. Гений Сталина освещает путь дальнейшего развития социалистического государства, всей советской культуры, советского искусства и, следовательно, киноискусства, этой, по выражению товарища Сталина, могущественной силы массовой агитации, этого могучего орудия организации сознания и воли нашего народа.

Нужно не забывать, что ленинское определение киноискусства, как самого важного из искусств, обязывает ко многому. Оно обязывает к правильному пониманию стоящих перед нами задач. В настоящее время основная задача — это отдать и продолжать отдавать себя по-прежнему на служение советскому государству, делу социализма, делу пропаганды идей коммунизма, делу победоносного завершения борьбы за торжество коммунистических идей, за торжество дела коммунизма под знаменем нашей партии, под знаменем Сталина. (Аплодисменты.)

Приветствуя вас и в вашем лице всю многочисленную армию киноработников, я знаю, как знаете Вы, уверен, как Вы в этом уверены, что впереди у нас новые успехи и новые победы, что впереди у нас новые блестящие достижения, достижения одного из важнейших видов нашего советского искусства, новые победы под руководством нашего правительства, во главе с тов. Молотовым, под руководством нашей партии Ленина—Сталина, под ее победоносным знаменем, где ярко сияет овеянное любовью всех трудящихся, всех рабочих, крестьян и интеллигенции, всех советских людей великое имя, имя гения человечества, имя Сталина! (Аплодисменты. Все встают.)

Позвольте пожелать вам дальнейших и еще бóльших успехов, позвольте пожелать вам таких успехов, которые еще выше поднимут славу нашего советского кино, славу нашего великого советского искусства, еще ярче украсят наше Советское Государство, нашу великую социалистическую родину. (Аплодисменты.)

Высокое искусство смешного

С. Юткевич

Засл. деят. искусств

В жизни каждого художника бывает своя мечта.

Я мечтаю поставить когда-либо комическую ленту.

Неоднократно пробовал я реализовать эти свои мечтания: в архивах киноучреждений пылятся полдюжины сценариев для короткометражных комических лент, написанные мною в годы озорной юности; прежде чем приступить к постановке своей первой картины, два года, изо дня в день, занимался я в своей мастерской с молодыми актерами изучением законов смешного и практической работой над комическими этюдами. Каждый раз перед постановкой новой картины у меня и у моих друзей-актеров, странствующих вместе со мной из ленты в ленту, вновь и вновь возникает непреодолимое желание поставить смешную картину. Но, увы, каждый раз это желание остается невоплощенным.

В таком положении, насколько мне известно, находятся и многие мои друзья — кинематографические режиссеры.

Что же мешает всем нам, засучив рукава, приняться за постановку многих и многих смешных картин, появления которых с таким нетерпением ждет советский зритель?

Признаюсь откровенно, мне лично мешает, прежде всего, огромная робость, которая охватывает меня каждый раз, когда и начинаю думать о постановке комического фильма.

Ведь эта маленькая короткометражная лента является сгустком всего подлинно кинематографического, тем зерном, из которого росло новое качество нашего искусства, сделавшее его таким неповторимым.

Ведь эта лента должна быть сделана с предельным мастерством, в ней вы не можете спрятаться ни за пышные декорации, ни за хитросплетения сценарных ситуаций: в ней — все на виду, все — как на ладони, в ней не помогут никакие ухищрения и изыски режиссерских мизансцен. Комический актер здесь как бы с глазу на-глаз разговаривает со зрителем и разговаривает на самом внятном языке, на языке смешного.

Итак, прежде всего нужно проверить свои творческие силы. Нужно максимально освободить их, нужно создать условия для веселой работы, работы, требующей напряжения всех творческих сил. Номер циркача доходит тем сильнее, чем искуснее спрятаны все швы; в его работе ничто не должно напоминать зрителю о трудных буднях утренних репетиций на манеже, где каждое сальто, с таким блеском и улыбкой «подающееся» вечером под сияющим куполом, дается актеру лишь после тысячекратных повторов, тренируемых волей, упрямством и расчетом.

В искусстве смеха все должно быть рассчитано так же точно, как и в искусстве акробата. Одна неловкость и... провал, — ваша комическая выдумка не достигла цели, она не вызвала смеха, и вы летите, как летит сорвавшийся акробат с трапеции в сетку, и возникает у зрителя неизбежное чувство стыда и неловкости за «грязную» работу. Значит, для производства смешного нужен тренинг постоянный и напряженный, нужны условия, в которых после долгого и упорного труда может возникать легкий и точный смех, и, наконец, нужны опыт, расчет, знание всех законов своего ремесла.

И вот здесь возникает вторая причина, мешающая, по моему мнению, многим из нас, мечтающим о комическом фильме, начать над ним практическую работу.

Мешает нам «скверная привычка» не только заниматься своим ремеслом, но и читать книги, имеющие в большинстве случаев, казалось бы, лишь косвенное отношение к этому ремеслу. Не только читать, но и любить их, не только любить, но и размышлять над ними, стараясь вычитать в них причины удач или поражений своих или чужих товарищей по искусству; словом, — привычка к тому, что часто называется «бесплодным теоретизированием». Занятие это чаще всего почему-то именуется бесплодным именно в кинематографической среде, где еще живы горделивые представления о том, что искусство кинематографа «безродно», что родилось оно на голом месте, слишком молодо, чтобы иметь свою историю, слишком «оригинально» и «самостоятельно», чтобы иметь какие-либо связи с соседними культурами; словом, это тот самый, к сожалению, свойственный некоторым нашим теоретикам и практикам специфический кинематографический нигилизм, поклонником которого я отнюдь не являюсь. И эти нигилистические тенденции, в частности, больше всего мешают при рассмотрении вопроса о смешном.

Смешное имеет свою славную и довольно продолжительную историю. Опыт мастеров смешного, накопленный задолго до изобретения кинематографа, не только не должен быть отброшен, но должен быть внимательно и любовно изучен, и тогда окажется, что и комический фильм имеет таких предшественников, которыми он может лишь гордиться; да и сам по себе этот фильм также имеет и свою историю, которую если и надо отбросить, то лишь после того как будут приложены все старания, чтобы хорошенько и внимательно изучить ее.

Даже самое поверхностное изучение подскажет нам необходимость, прежде всего, разделить смешное внутри его самого, точнее определить разные виды воздействия, обычно объединяемые в единое понятие комедии. Жанровые признаки и отличия должны быть внимательно изучены, хотя бы даже для того, чтобы потом искусно смешать их. Комедия характеров строится по другим принципам, чем комедия положений; отлична по своим приемам воздействия комедия нравов; свои законы имеют водевиль, оперетка; клоунское антре отлично по своему построению от диалогов бытовой комедии, а диалог комедии Уайльда неприменим в короткометражной комической ленте.

Мне кажется, что неудача или неполная удача многих наших комедийных опытов заключается в несознательном и бескультурном смешении различных видов воздействия. От неточности замысла возникает и неточность попадания.

Так же, как различны и многообразны приемы воздействия комедии, так же различны и так же разнообразны творческие процессы их создания. Например, комедия характеров требует, прежде всего, настоящего поэта. Комедия положений часто довольствуется уже искусным и тонким драмоделом. Автор же клоунского антре в большинстве случаев остается безымянным.

И все это неслучайно.

В кинематографе почтительно относятся лишь к полнометражной картине. Короткометражный фильм, несмотря на все клятвенные заверения, является лишь чем-то вроде отхожего промысла, куда допускаются только начинающие молодые режиссеры, еще не завоевавшие себе права на большой фильм.

Этот предрассудок давно изжил себя в литературе, где неплохой практикой многих столетий достаточно хорошо доказано, что короткая новелла является делом не менее трудным и, во всяком случае, не менее почтенным, чем многотомный роман. Если подобный взгляд на короткометражный фильм, как на самую легкую разновидность сценарного и режиссерского мастерства, является глубоко неверным, то в отношении короткометражной комической картины он является неверным вдвойне.

Что «вдвойне»? Втройне, впятерне, — я не могу даже подыскать тех математических определений, которые должны охарактеризовать основную причину неурядиц и несчастий нашей советской комедии.

По моему твердому убеждению, создать настоящую короткую веселую ленту — задача гораздо более трудная, чем накрутить благопристойный и всеми уважаемый полнометражный фильм.

И вот почему: в комической ленте, как было уже сказано выше, основой основ является актер.

Актер — самостоятельный создатель комического образа, образа, на котором держится все построение короткометражного фильма. Комическая лента вне этого образа не существует, в ней нет развернутого сюжета (он и не мог бы уместиться в короткий метраж); сюжетом обычно служит несложная новелла, на которую, как на вертел, нанизываются веселые похождения любимого зрителем героя.

Интерес зрителя держится не на сюжетной интриге, а на поворотах характера постоянного героя, попадающего в каждом фильме в новую для него обстановку или среду. Вот почему любимый прием комических — это путешествие героя по профессиям. Эффект смешного заново создается каждый раз путем столкновения хорошо знакомого, привычного и любимого зрителями комического героя с неожиданной, но обязательно также знакомой для зрителя профессией. Зритель как бы предвосхищает, предчувствует, заранее смакует те контрасты и эффекты, которые возникают от этого столкновения.

Так же, как и в драматической литературе, где мы часто встречаемся с тем обстоятельством, что автор использует для своего произведения уже однажды известный и часто традиционный сюжет, но на основе его создает совершенно новое произведение, как бы заново поворачивая, осмысляя старую сюжетную тему, так и в комическом фильме актер-поэт силой своего воображения расцвечивает, обогащает несложную фабульную историю, показавшуюся бы нам весьма наивной, если бы мы подошли к ней только с узко литературных позиций. Шекспир использовал в своих произведениях неоднократно встречавшиеся до него сюжеты, иногда повторяя сюжетный ход с почти буквальной точностью; однако новелла Чинтио, положенная в основу «Отелло», осталась известной лишь литературоведам, а одноименная трагедия совершает и будет совершать свое победоносное шествие по сценам мира.

Итак, комический фильм не может существовать без центрального комического образа. Часто вместо слова «образ» пользуются термином «комическая маска». Я не боюсь этого термина; маской можно назвать его лишь потому, что образ этот является действительно постоянным, черты его должны быть откристаллизованы, внешний облик может носить характер комической преувеличенности, внешне выразительной силуэтности, запоминаемости. Он не является «маской» в том понимании этого термина, каким пользуются театроведы для определения чисто внешнего выражения статического характера, не способного к большой и глубокой внутренней наполненности; вернее, даже не характера, а лишь одну из его черт, гиперболизированную и застывшую. Термином «маска», может быть, не следует пользоваться еще и потому, что с ней связаны ассоциации неизбежной стилизации, по сути не имеющей ничего общего с живым комическим характером. Стилизованное никогда не может быть по-настоящему смешным, так как оно обязательно предполагает литературные или живописные опосредствования, закрывающие прямой путь к сердцу зрителя. Если основой комического фильма является такой образ, то значит и главнейшим элементом его становится комический актер.

«Я сценическое искусство почитаю творчеством, а актера — самобытным творцом, а не рабом автора. Найдите двух великих сценических художников, гений которых был бы совершенно равен, дайте им сыграть одну и ту же роль, и вы увидите то же, да не то. И это очень естественно: ибо невозможно найти двух читателей с равной образованностью и равной способностью принимать впечатления изящного, которые бы совершенно одинаковым образом представляли себе героя драмы. Они оба поймут одинаковым образом идею и идеал персонажа, но различным образом будут представлять себе тонкие черты и оттенки его индивидуальности. Тем более актер: ибо он, так сказать, дополняет своей игрой идею автора, и в этом-то дополнении состоит его творчество.

...От высокого до смешного — только шаг, и потому при неудачном исполнении чем выше идея, тем карикатурнее ее впечатление. Другое дело комедия. Там актер является более творцом, ибо иногда может придать персонажу такие черты, о которых автор и не думал. И вот почему наш несравненный Щепкин часто бывает так превосходен в самых плохих ролях. Он пересоздает их, а для этого ему нужно, чтобы они были только что не бессмысленны» (В. Г. Белинский. «Об игре Каратыгина»).

Это тонкое и правдивое замечание великого критика как нельзя лучше определяет роль и значение актера в комическом фильме. Ведь первое условие удачи основного образа — его народность.

Мы часто спорим, к чему ближе всего кинематограф, похож ли он более всего на роман или монтажное мелькание кадров может быть сравнено со скандированием поэтических строф; годятся ли законы театральной драматургии для наших сценариев или, быть может, им более свойственны повествовательные формы. Мне даже кажется, что наше искусство в наиболее чистых и высших его проявлениях ближе всего к народному эпосу, к фольклору, к сказке.

Народный комический герой, то странствующий по подмосткам балаганных или кукольных театров, то существующий в изустных сказаниях, должен получить новое

свое воплощение на полотняном экране, в новом подлинно народном искусстве. Поэтому этого героя нельзя придумать за письменным столом, его нельзя создать искусственно в сценарных отделах киностудий; отдельные черты его характера должны быть уловлены, подсмотрены чутким художником в действительной жизни, у самого народа, затем показаны этому народу и, вновь проверенные и дополненные на реакциях зрителя, возвращены в творческую лабораторию художника и только после таких неоднократных встреч со зрителем могут быть синтезированы в законченный облик. И если мы признаем (хотя, к сожалению, пока только на словах) право актера на самостоятельную первичную творческую работу, то почему бы нам тогда не доверить ее именно актеру?

Это не значит, что он сможет целиком справиться с этой задачей в одиночку. Ему нужна будет помощь и собратьев по ремеслу, нужна будет помощь и поэта и не только поэта, но и просто людей, умеющих хорошо и остро подмечать отдельные смешные штрихи, — словом, к услугам этого актера должна быть предоставлена целая лаборатория, помогающая ему и поддерживающая его. Комический фильм можно создать только коллективными усилиями. Из истории литературы нам хорошо известно, что и настоящий юмористический журнал никогда не создавался иначе как дружными усилиями коллектива остроумных людей, ибо юмор предполагает живое общение, импровизацию, блеск остроты, легко возникающей из диалога и шутки.

Мне важно отметить здесь только то решающее обстоятельство, что первичным элементом для создания комического образа не может быть только литературное произведение. Для избежания неясностей подчеркиваю, что это замечание относится отнюдь не к высокой комедии и не к комедиям характеров или положений, а лишь к тому особому виду смешного, которое строится на комическом образе и его комических трюках.

Трюк. Наконец-то произнесено это «страшное» слово!

Да, да, именно трюк, комический трюк является обязательной принадлежностью комического фильма. Однако не будем бояться этого слова, попытаемся очистить его от наносной шелухи и вернем ему его прямое значение. Трюк — это неизбежный аксессуар комической игры, это комедийный акцент, та педаль, к которой может и должен прибегать комический актер и по которой, кстати, можно отличить хорошего актера от плохого, так же как можно определить незадачливого пианиста по неумеренному пользованию педалью.

Трюк — это квинтэссенция юмористической выдумки, ее экстракт, ее дрожжи. Мне кажется, что со словом «трюк» происходит такая же путаница, как с пресловутым термином «гротеск». Перепуганные формалистическими перегибами и изысками, усердные критики выбрасывают вовсе эту «опасную» терминологию, не потрудившись вдуматься в ее подлинное значение, и тем самым затрудняют конкретный разговор о простых и ясных в сущности вещах.

«Трюк», «гротеск», «маска» — в какой мере совместимы эти понятия с понятием социалистического реализма? Однако они вовсе не противоречат ему, и это блестяще доказал К. С. Станиславский, которого вряд ли можно заподозрить в пристрастии к формалистическим ухищрениям.

«Шутка сказать, гротеск! — восклицает К. С. Станиславский. — Неужели он так выродился, упростился, опошлился и унизился до внешней утрировки без внутреннего оправдания? Нет, настоящий гротекс — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего его до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем» (В. Прокофьев. «Литературное наследство К. С. Станиславского»).

Заметьте это поразительное слово об обязательной «всеисчерпывающести», на которой дважды акцентирует Станиславский. Именно это обязательное условие глубинного проникновения в природу человеческого и подкрепляет мое мнение, что гигантская задача эта не должна быть взвалена на плечи одного «сверхгениального» автора, а может явиться лишь в результате коллективного усилия, обобщенного творческого опыта коллектива художников, среди которых первое место всегда будет принадлежать актеру.

Это замечание Станиславского поразительно совпадает с высказываниями великого мастера смешного Чаплина, который на вопрос о том, что помогло ему сделать его фильмы такими смешными, ответил, что единственным его секретом является умение наблюдать жизнь, и за каждым его трюком кроется пытливое наблюдение за человеческой природой.

И действительно, если мы просмотрим внимательно эволюцию американского короткометражного комического фильма, то без труда заметим, как легко и безболезненно отмирали комические однодневки, построенные лишь на механическом сцеплении примитивных фортелей, как быстро возникали и также быстро сходили с экрана комические актеры, пытавшиеся создать свою маску лишь на внешней поверхностной карикатурности, и как в противоположность им созревал, креп и рос образ Чаплина, поистине «почувствовавший и переживший человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах». И этот образ стал образом великой силы, образом обобщающим, смешным и трагическим, — к сожалению, больше трагическим, потому что трагической была та действительность, которую наблюдал этот художник.

«Такой гротеск К. С. Станиславский называет высшей ступенью в искусстве, к которой он, как и все другие новаторы, всю жизнь стремился» (В. Прокофьев. «Литературное наследство К. С. Станиславского»).

Могли ли подозревать эстеты, презрительно отворачивавшиеся от электробиоскопов и «кинемошек», в которых под дребезжащие звуки разбитого пианино демонстрировались традиционные «комические» с бьющейся посудой, погонями, падениями и прочими низменными «трюками», что именно из этих самых «комических» вырастет подлинное высокое искусство Чаплина, в ценности которого не усомнится сегодня ни один педантичный искусствовед.

Я полагаю, что искусство это не могло возникнуть иначе, как именно пройдя последовательно весь этот путь, и в самых примитивных ранних комических лентах заключались ростки и истоки этого искусства. Это не значит, что нам нужно проходить весь этот путь сначала, но это не значит также, что мы должны отбросить этот опыт без изучения.

Примитивизм ранних «комических» заключался и в примитивном уровне кинематографа того времени; в ту эпоху не менее примитивны были и «высокие» жанры, в частности, так называемая кинодрама. Комический короткометражный фильм отнюдь не появился на свет одно-

временно с рождением кинематографа. Он родился из мюзикхолльных пантомим, цирковых клоунад, и долгое время первые комические ленты были лишь почти дословным перенесением на экран их сценических версий так же, как и кинодрамы вслед за театром послушно переносили на полотно сценические мизансцены.

Таким образом, устанавливая родство ранних комических лент с пантомимой и клоунадой, можно признать необходимым изучение истории смешного и далее, и тогда окажется, что кинематограф имеет великих предшественников, которыми он может только гордиться. Комический роман, народные фарсы, традиции мимов и ателланов — все это входит в тот золотой фонд, которым может пользоваться подлинно комический фильм. Когда народный юмор скрещивался с большим талантом большого актера, то это всеми презираемое «низкое искусство» вырастало до таких высот, которые не осмеливались отрицать и утонченные любители и гурманы изящного.

История сохранила нам имена некоторых актеров, имена которых мы обязаны вспомнить, когда говорим о великом искусстве смешного. Если бы кинематограф был изобретен на сто лет раньше, то мы несомненно имели бы возможность в полной мере наслаждаться мастерством актера, имя которого известно сейчас только историкам театра. Это о нем написана книга, которую Пушкин хранил в своем книжном шкафу, книга, впоследствии переведенная на многие языки мира. Это для него писали сценарии такие поэты, как Теофиль Готье, Шанфлери, Мерсье. Его искусством в течение почти двадцати лет восхищался весь Париж. Имя этого актера — Гаспар Дебюро.

«Каков Дебюро, я не сумею ответить. Факт тот, что он совершил революцию в своем искусстве. Он действительно создал новую разновидность Паяца в то время, как полагали, что все разновидности уже исчерпаны. Шумливость он заменил хладнокровием, энтузиазм — благоразумием; это более не горланящий Паяц, бросающийся во все стороны без цели и смысла; это взявший себя в руки стоик, машинально отдающийся всем впечатлениям момента, бесстрастный актер, безгласный и почти безличный; умеющий сказать все, смеющийся на уровне всех глупостей своей эпохи и придавший им действительную жизнь, неподражаемый гений, движущийся, глядящий, открывающий рот, закрывающий глаза, смеющийся, трогательный, прелестный.

...Это человек, который много мыслил, изучал, надеялся, страдал. Это актер из народа, друг народа, болтун, гурман, бездельник, лежебока, революционер, как и полагается народу. Когда Дебюро сумел найти свое хладнокровие и тот немой сарказм, которым он так богат, Дебюро в то же время обнаружил новый род искусства...» (Жюль Жанен. «История театра четырех су»).

Если отбросить в этой цитате имя Дебюро, то описание его игры можно было бы целиком отнести и к Чаплину. Жан Гаспар Дебюро, родившийся в 1796 году, и умерший в Париже в 1846 году, был актером маленького театрика, который именовался «Театром Канатоходцев» (Фюмнамбюль). Этот театр просуществовал в Париже на бульваре Дю-Тампль с 1815 по 1862 год, т. е. почти полвека.

«Зал театра был до такой степений невелик, что актеры и зрители могли переглядываться, видеть друг друга совсем вблизи, разговаривать почти совсем лицом к лицу и подобно героям Илиады обмениваться замечаниями, что вовсе не казалось странным в месте, где жизнь кипела ключом и где публика сама походила на несдержанный и отзывчивый хор Аристофана» (Теодор де Банвиль).

А вот как описывает Жюль Жанен подмостки, на которых выступал Дебюро:

«В одном из таких никому не известных театров, в самом незначительном и самом зловонном из них, при свете четырех жалких свечей и в удушливом воздухе, рядом со зверинцем, где ревут звери в то время, как актеры играют, мы отыскали, восхищались и яростно аплодировали великому актеру и, что важнее всего, великому паяцу — Дебюро».

Что же за пьесы играл Дебюро? Кто были авторы тех шедевров, которые создали актеру такую славу?

Имена авторов большинства пантомим Дебюро или вовсе неизвестны или же принадлежат к той категории драматургов, имена которых запоминает только директор, выдающий этим авторам ничтожный аванс на завтрак в ближайшем бистро. Лишь только тогда, когда к Дебюро пришла шумная парижская слава, известные новеллисты, писатели и журналисты из числа друзей и поклонников актера внесли и свою лепту в творчество театра «Фюмнамбюль».

Гете создал своего «Фауста» после того, как увидел эту легенду в кукольном театре; граф Карло Гоцци писал свои феерии значительно позднее тех времен, когда итальянская комедия масок переживала свой «золотой век», а Гольдони и Мольер достаточно пропитались ароматом народного площадного театра, прежде чем приступили к созданию своих литературных комедий. Такова же была и участь американской комической ленты, которая только после своего расцвета нашла восторженных апологетов и теоретиков, посвящавших Мак Сеннету и Чаплину изысканные, но, увы, запоздавшие «эссе»; вспомните Луи Деллюка с его книжкой о Чаплине.

Положительно во всей истории жанра «комической» я не могу найти примера, когда фантазия даже первоклассного поэта опережала бы фантазию народа, выдвигавшего из своей среды своего «полпреда» — комического актера. Почему бы и нам не прислушаться к опыту истории?

«Жилль — это не тот или иной человек, носящий определенное имя, с определенным социальным положением, Жилль — это народ. Жилль попеременно то весел, то грустен, то болен, то здоров; он колотит, его поколачивают; он музыкант, поэт, простофиля, но всегда — народ. Он знает, над чем народ смеется, что его забавляет, что сердит; он досконально знает, чем народ восхищается, что тот любит, что собственно собой представляет.

...Ах, господа комедийные актеры, вы, что знаете лишь одну роль, что так горды этой ролью, ролью писанной, ролью Мизантропа, Тартюфа, как вы бедны по сравнению с моим героем...

Мой герой изящен и остроумен во всех положениях; его бьют, он смеется, он бьет и смеется; ему не приходится ни слова сказать на протяжении всей роли, но станьте с ним лицом к лицу, ненужные люди с заржавевшей репутацией, узурпаторы великих имен, собиратели общественной копейки, и взгляните на мой народ, изучите моего забавника.

Очевидно, он смеется над вами, но не говоря ни слова; его сарказм по отношению к злому и сильному выражается в гримасе, но в гримасе столь пикантной, что все остроумие Бомарше признало бы себя побежденным пред ней...

Вот он снова буянит, повесничает, пьет горькую, становится спорщиком, забиякой, злым, коварным и свар-

ливым. Всегда и везде — это толпа, дух толпы, жизнь толпы. В одном лице заключена тысяча актеров, забавных и полных жизни и движения... и всем этим лицам одно собирательное имя — Дебюро» (Жюль Жанен. «История театра четырех су»).

Не будем забывать, что подобной силы воздействия Дебюро достигал... без слов. Это был по существу настоящий прообраз комических кинолент эпохи немого кинематографа. Сюжет этих пантомим служил лишь несложной канвой для тех узоров, которые вышивали по ней своей игрой Дебюро и его партнеры.

Вот к примеру два сценария, извлеченные мною из «Musee ou Magasin Comique de Philipon» (Paris, 1843) и публикуемые впервые на русском языке.

«ПЬЕРРО В АФРИКЕ»

Мимодрама,

украшенная переменами картин, боями четырех сабель, фехтованием, прыжками и другими африканскими дивертисментами.

Африка перенесена к «Канатным плясунам», французская колония занимает прибрежную полосу в восемь квадратных шагов (старая мера). Казауба нарисована клеевой краской, пустыня производит потрясающее впечатление, она простирается от первой до второй кулисы справа.

Абдель-Кадер командует армией из торговцев жареной картошкой и продавцов леденцов.

Итак — мы в Алжире, в Константе или еще где-нибудь.

Город среди полей. Французы, которые его осаждают, дерутся, как турки.

Два мавра, оставшиеся в живых, — единственные, которые спаслись от резни, пришли рассказать о несчастьях их страны.

Из этих двух воинов один не кто иной, как Абдель-Кадер... он хромает, потому что ранен в правую руку... Рана серьезная. Принцесса отрывает кусок одежды, чтобы перевязать рану султана.

Как пострадало бы приличие, если б Абдель-Кадер пришел изрешеченный ранами!

Оркестр акробатов исполняет один из тех прелестных мотивов без названия, которые можно услышать только у них.

Абдель-Кадер, как вас в том убеждает очень выразительная пантомима, страстно влюблен в Принцессу, но страшно ревнует к очень любезному проходимцу — арабу, которого вы видите в глубине сцены.

Драка была неизбежна, когда какой-то француз-пленный придал сцене другой оборот. Пленный — это Пьерро-Дебюро, который слишком продвинулся в тыл армии.

Несмотря на то, что Пьерро весь осыпан мукой, он не белый. Арабы предлагают осуществить в отношении его скучную процедуру обезглавливачия. К счастью, четыре продавца спичек, которые представляют французскую армию, пробрались через толпу арабских уличных мальчишек, и Пьерро получает свободу.

Алжирцы покинули Принцессу, которую Пьерро представляет своему капитану как женщину очень любезную, но немного дикую.

Оцепеневший от восточного страстного взгляда, бравый военный окончательно покорен.

Красавица, которая оставила весь свой скарб в Казаубе, просит пропуск, который капитан спешит ей вручить.

Тем временем французская армия, продолжая свой сбор лавров, направляется ко дворцу алжирского бея, который еще жив (авторы акробатов не очень сильны в истории).

Несчастный бей скрылся в одиночестве, пешком, как простой продавец фиников, покинув свои богатства, своих жен и своих рабов на милость победителя. Но он попадает в руки Пьерро.

Здесь любители жанра аплодируют восхитительной борьбе увальня, которая кончается настоящей свалкой. Пьерро превосходно мимирует сцену, которую все знают.

Шовен кричит своему товарищу Ганиверу: Иди сюда! Иди же! Я держу алжирского бея, которого я захватил в плен.

Ганивер: Ладно, веди его!..

Шовен: Я не могу, он не хочет меня отпустить. Приходи же!

Но тут на помощь своему султану подоспели арабы. Пьерро вытянул свой нож и приготовился к борьбе не на жизнь, а на смерть. Оружие ломается в его мужественной руке; подавленный превосходными силами противника, но оставаясь всегда французом, стрелок схватился за ручку метлы, без сомнения забытую консьержкой дворца, он дает отпор четырем бедуинам, жаждущим его крови. Герои Пиксерикура, блуждающие тени на бульваре преступлений, и вы, Тотен, Терини, Гужибус (знаменитый актер старинных мелодрам), вы содрогаетесь от звуков этих фехтовальных битв, которые в течение тридцати лет были вашей славой!

Пьерро раздавил своих противников, скорее уложил их на месте и возвращается в армию.

Оглушенная грохотом пушек и ружейной стрельбой, потрясенная криками умирающих, прекрасная султанша удрала «против шерсти», т. е. несмотря на нежные чувства, которые испытывало ее сердце к очаровательному пехотному офицеру, в волнении бросилась она в гущу диких бедуинов.

Абдель-Кадер схватил ее и унес в свою берлогу. Тогда один молодой араб, сторонник Франции, храбро выстрелил в воздух и всадил пулю в лоб африканскому тирану.

Пьерро, который еще не покончил ни со славой, ни с победой, продолжает отличаться и становится — как Генрих IV — мишенью нового Равельяка, фанатичного магометанина, от кинжала которого он избавился силой гримас.

Утомленный борьбой, которая могла очень плохо кончиться, Пьерро принимает окончательное решение — он сажает на штык своего убийцу.

Крепость осаждена, Дебюро участвует в приступе и входит в нее первый.

Он становится беем Алжира и Наварры, окруженный триумфом и облеченный знаками отличия за свои высокие дела.

Пьерро принимает этот почет с чувством достоинства и с таким добродушием, что это привлекает к нему все сердца.

Абдель-Кадер, возможно, похоронен, возможно, экс-бей удалился в пустыню или решился обкуривать благовониями сераля злачные места Парижа; также возможно, что офицер женится на любимой султанше. Автор дает возможность всем этим предположениям водвориться в умы зрителей.

Пьерро, только Пьерро заполняет собой спектакль — и это справедливо, так как он приносит с собой смех.

Вот он, исполняющий функции султана, которые состоят, как всякий это знает, из курения чубука, созерцания гурий гарема и забав над их легкими танцами.

Очаровательный африканский паж, выбранный дирекцией театра среди богатого населения Сент-Антуанской ярмарки, приносит монарху его обкуренную трубку и роскошные подушки, чтобы отдыхали его августейшие члены.

Потом подают роскошную еду, которой Пьерро оказывает столько чести, что его живот немедленно принимает колоссальные пропорции.

Эта способность обжорства расширять таким образом границы внутренностей, может быть, так же и скука, которая угнетает великих мира сего, и, безусловно, любовь к славе, которая никогда не умирает в настоящем французском сердце, отвращает Пьерро от высокого общественного положения. Он управлял без страха, он отрекается без сожаления.

Но постоянно желая упрочить счастье своих подданных, он их собирает и дает им возможность узнать очарование канкана — этого характерного танца, который распространяется от алжирской дамбы до конца пустыни и соединяет два народа, так хорошо устроенных, чтобы уважать друг друга и чтобы исполнять канкан со всем шиком, со всеми жестами, которые сделали бессмертным имя господина Александра Шикарда из Парижа.

А вот вторая пантомима под названием:

«САТАНА ИЛИ АДСКИЙ ДОГОВОР»

Один молодой поселянин влюблен в Коломбину — дочь Кассандра. Отец застает влюбленных, объясняющихся в любви при помощи пантомимы, разговаривающих руками и ногами (единственный диалог, разрешенный канатным плясунам).

Появление отца принуждает влюбленных к бегству, но Неморен после ухода домашнего тирана возвращается и предается отчаянию.

Сатана, сам господин Дьявол собственной персоной, появляется из какой-то дыры и предлагает любовнику небольшой двухсторонний договор, в силу которого взамен счастья в любви, поселянин продает свою душу. Договор подписан, и по желанию Дьявола Неморен превращен в Арлекина... Обе высокие договаривающиеся стороны расстаются лучшими в мире друзьями, и господин Сатана отправляется обратно в тартарары.

Арлекин, неугомонный в своем новом облике, пробует свою волшебную силу и похищает Коломбину. Здесь демонстрируется сила ударов колотушки, которые производят превращения и другие самые разнообразные чудеса. Утомленные бесцельным путешествием, они возвращаются домой и присаживаются отдохнуть каждый на каменной тумбе, как вдруг появляется страшный наемный убийца, который затевает ссору и явно покушается на жизнь маркиза. Последний отсылает его к Кассандру, который в свою очередь отсылает к Пьерро

Пьерро, видимо, не расположен драться... Однако он решается и выбирает пистолеты.

Оба противника стоят друг против друга, забияка должен стрелять первым.

Раздался выстрел, и пуля попадает Пьерро в колпак, который отлетает на сто шагов, но который неизменно возвращается на голову своего хозяина.

Коломбина, испуганная шумом выстрела и боясь за жизнь своего любовника, выходит из тайника и бросается в объятия Арлекина.

Большая сцена сражения, в которой больше всего страдает несчастная возлюбленная — ее поочередно тянут к себе Кассандр, маркиз, Пьерро и Арлекин. Последний оказывается победителем, Кассандр и маркиз изгнаны и избиты.

Кассандр больше всего уязвлен поведением Пьерро, изменившего хозяину и перекинувшегося на сторону любовников.

Пьерро, терзаемый угрызениями совести, оплакивает свою ошибку, его слезы высыхают только для того, чтобы помочь владельцу закусочной снова нагрузить его большую корзину (с двумя ручками), которую тот уронил в пылу драки. Но в тот момент, когда он выполняет это доброе дело, он вновь замечает Арлекина и Коломбину, угрызения совести просыпаются в нем с новой силой, и он роняет корзину.

Владелец закусочной в страшном гневе. Пьерро мимически рассказывает причину своей рассеянности. Владелец закусочной наклоняется и поворачивается, чтобы Пьерро поставил корзину ему на голову; Пьерро идет еще дальше в своей любезности, он сам берет ношу и убегает.

Все эти важные происшествия являются обязательной частью представления; они — традиции этого театра, также как пощечины и пинки ногой в зад.

Кассандр, несчастный отец, очень опасно болен, с часу на час он ждет смерти, несмотря на усердные заботы маркиза и Пьерро.

Арлекин, переодетый доктором-аллопатом, приказывает приложить пластырь на живот умирающему. Пьерро не уверен в этом лекарстве, он проверяет его на носу одного верного слуги. Этот способ употребления пластыря полностью удался. Кассандр вылечился: Пьерро спас ему жизнь.

Выздоровев, несчастный отец снова принимается за поиски своей дочери, но он слаб и испытывает необходимость заменить целебный настой из трав хорошим бефштексом. Пьерро, опасаясь роковых последствий несварения желудка у хозяина, съедает и выпивает все, что Кассандр велел принести.

«Я бы принял охотно еще что-нибудь» — пытался сказать старик.

«Примите мою руку» — воскликнул слуга, возмущенный таким проявлением обжорства.

Режим и моцион идут на пользу отцу Коломбины. Он прекрасно себя чувствует и, не оставляя поисков своей дочери, в тоже время поддерживает и протежирует искусству.

Один знаменитый скульптор предлагает ему купить статую огромной ценности. Кассандр восхищается эскизом шедевра, Пьерро высказывает свое мнение по поводу достоинств произведения. Статуя куплена: это механическая статуя, автомат, который сыграл не одну шутку со своим хозяином и кончает тем, что начинает танцовать к великой радости Пьерро, который сначала довольствуется восхищением перед «па» статуи, кончает тем, что сам подражает им, даже превосходит их, и пускается в пляс какой-то парижской качучи — так легко и с таким азартом, что власти принуждены вмешаться в интересах нравственности.

Может быть, вследствие эксцентрических танцев, может быть, от воздействия скрипки, но обед Кассандра начинает плохо действовать на бедного Пьерро, газ расширяется, и его перетягивает тело, как говорят добрые женщины. Ловкий ветеринар вылечивает его лекарством, количество которого прямо пропорционально объему его брюха.

Но выздоровление возвращает прожорливость, и очень скоро Пьерро, который украл у кого-то еду, принимается снова пировать.

Два необыкновенных гостя — дьяволы — приходят требовать у него свою долю в пиршестве. Арлекин освобождает его, а Пьерро в свою очередь в благодарность за спасение освобождает Арлекина от дьявола, сжигая двухсторонний договор.

Маркиз изгнан, Пьерро соединяет Арлекина и Коломбину и сулит им безоблачное счастье».

Один из исследователей истоков пантомимы, скрывшийся под псевдонимом Алекс. Ст., в своей интересной статье: «К истории типа Пьерро» (Аполлон № 9—10, 1912) приводя запись сценария пантомимы «Бешеный бык», ставившейся с огромным успехом в течение двадцати лет, заканчивает изложение этого сценария следующим восклицанием:

«Все. Вы, вероятно, удивлены. Что за нелепая путаница событий, без «логической» связи! И при чем тут собственно «Бешеный бык»? Не ищите здесь смысла, ибо вся прелесть в бессмыслице; в том, как вывески хлопают по голове прохожих, не впуская в лавку и предвосхищая синематограф; в фаянсовом сервизе, внезапно разбивающемся вдребезги; в тысяче мелочей, превращающих жизнь улицы в фантастическую и сказочную Шехерезаду будней, где подвизается Пьерро. Эта сказка — сон наяву, свежее, непосредственное и детское восприятие мира народа, Пьерро и детей».

Исследователь пантомимы совершенно прав; в вышеприведенных сценариях, в причудливом переплетении трюков и ситуаций легко можно заметить отзвуки всем давно известных сказочных и фольклорных мотивов, литературных пародий и приемов средневековых фарсов и парадов.

В «Пьерро в Африке» интересно проследить, как возникает сервантесовский мотив новеллы о Санчо-Пансо и его губернаторстве, когда Пьерро занимает трон бея. Здесь же можно найти столь знакомые нам элементы фальстафиады, несомненно возникшей и у Шекспира из тех же источников народного юмора, где черпает свою поэзию всякая подлинная клоунада. Во второй пантомиме заметны чисто мольеровские приемы знаменитых докторских интермедий, переплетенных с экстравагантностями во вкусе доброго старого Рабле.

И самое примечательное в этих представлениях было очевидно то, что они являлись всегда глубоко современными, злободневными в самом прямом смысле этого слова. Однако злободневность эта выражена была не в литературной канве спектакля, а в игре главного героя, вернее, в том особом качестве его игры, которая делала этот тип Пьерро благодаря его мимике, ужимкам, походке, словом, всем способам реагирования на окружающий его мир, современником своих зрителей, похожего на них, как две капли воды, с той только разницей, что та вода, которой пользовался актер, была «живой водой» искусства. Игра Дебюро, очевидно, чрезвычайно похожа на игру Чаплина: ведь что бы ни делал этот маленький человек, Шарло, в какие бы невероятные ситуации он ни попадал, мы всегда узнаем в нем нашего современника, вся система его поведения, жестов, мимики возможна только лишь в нашем веке; Чаплин бесспорно олицетворение миллионов «маленьких людей», истощенных и обозленных безработицей, голодом и жестокостью капиталистического века и все же не теряющих надежды на лучший день.

Возникает вопрос, можем ли мы научиться чему-либо у Чаплина, если образ его несмотря на всю свою внешнюю веселость пропитан горечью той действительности, которая взрастила его.

Образ нашего советского комического героя, бесспорно будет антиподом образа Чаплина, но это не значит, что нам нечему учиться у Чаплина.

Поучимся прежде всего тому «всеисчерпывающему проникновению в глубину человеческих страстей», поучимся и мастерству у большого актера. И его опыт говорит нам, что идеология и философия комического образа не содержится только в литературной канве сценариев его фильмов. Существует мнение, что Чаплин подошел к нам идеологически ближе всего в своих больших картинах, в частности в Новых временах. Это неверно. Образ Чаплина во всей его полноте и в то же время ограниченности (с нашей точки зрения) сформировался значительно ранее: вершиной его творчества нужно считать послевоенные короткометражные фильмы Пилигрим, Собачья жизнь и др. Его полнометражные фильмы драматургически не что иное, как соединение отдельных коротких новелл, тех же странствий бродяги Чарли по профессиям, в поисках куска хлеба и человеческой ласки. Сюжетные ходы, скрепляющие эти отдельные, как всегда мастерски отточенные, комические новеллы, носят отчетливо мелодраматический характер. Именно с возрастанием в творчестве Чаплина лирических мотивов и начинают появляться эти сюжетные драматические скрепы. Здесь, опять-таки только из органической потребности самого образа, из вызревания в нем черт высокой трагикомедии, черт того самого гротеска, который Станиславский называл вершиной всякого искусства, и возникла необходимость в появлении более усложненных сюжетных построений. Однако и в них попрежнему огромное место занимают выпадающие из сюжета, но — подчеркиваю — отнюдь не из образа, чисто «короткометражные» по своей природе комические сцены (вспомните хотя бы все пьянство в ресторане, сцену с проглоченным свистком, бокс и многое другое из Огней большого города, а также дансинг, шансонетку Чаплина, игру с машинами, интермедию с женой пастора, ролики из Новых времен, а еще ранее — такую незабываемую мимическую сцену, как «танец с булочками» из Золотой лихорадки, сцену, которая — единственный случай в мировой кинематографии — была подклеена в фильме два раза подряд, так как зритель неизменно требовал биса.

Жак Копо, директор и режиссер «Старой голубятни» (французский Станиславский, как любят его называть парижские критики), в своем предисловии к книге о клоунах Фрателлини обращается к ним так:

«Я люблю и приветствую вас за то, что вы продолжаете одну из самых старых традиций мира, за ваше ремесло, перенятое вами у ваших отцов, и которое вы передадите вашим детям, за то, что вы любите ваше ремесло больше всего в мире, за то, что вы живете только для него.

Вы актеры толпы. Вас знает весь Париж. Когда вы выходите на арену, мужчины, женщины, дети всех возрастов, всех классов, наполняющие цирк Медрано, как бы сливаются с вами, впитывая каждый ваш жест.

Они уже не разъединены один от другого. Их душа вместе с вами там, под куполом света, который аккомпанирует каждому вашему движению. Франсуа, Поль, Альберт — не это ли высшая радость? Я видел слезы на ваших глазах» («История трех клоунов». Париж, 1924).

И из творчества Дебюро и Чаплина и Фрателлини и многих других, не столь известных, но одаренных клоунов и мимов, подвизающихся на цирковых аренах, можно и должно сделать некоторые выводы об обязательных

условиях для создания образа любимого комического героя.

Однако именно из-за того самого «нигилизма» и невнимания к историческому опыту смешного, о котором я уже выше говорил, наши кинематографисты впадают здесь в грубую и непростительную ошибку.

Героем они делают обычно «лишнего человека» — вот это-то как раз и есть некритическая учеба у западного кино и поверхностное, некультурное восприятие опыта Чаплина.

Комическим героем, народным героем может быть только близкий народу, социально полноценный, человек. Бывалов — сатирический образ, найденный Ильинским и Александровым, не может стать центральным персонажем советской комической ленты.

Я твердо уверен, что большинство неудач всех советских комедий происходит именно от неправильного и неглубокого выбора героя; здесь придется только еще раз посочувствовать пионеру советской комедийной ленты, тому же талантливейшему Игорю Ильинскому, которому всю жизнь волей сценаристов и режиссеров доводилось играть лишь неудачливых бухгалтеров, полубюрократов, «дачных мужей» или люмпенов.

Но не следует впадать в другую ошибку, также свойственную нашим комедиографам.

Народный образ — это не значит образ сусальный, комический герой — это отнюдь не «пай-мальчик». Народный комический герой наверное будет в исполнении нашего советского актера героем и с хитрецой, и с ленцой, и озорником, и повесой, и не дураком иногда выпить, и шумливым, и часто задиристым, и не всегда достаточно ловким, иногда чересчур нахальным, а иногда излишне застенчивым, словом, он должен быть прежде всего настоящим полнокровным человеком, и тогда-то все основные черты бесстрашия, патриотизма, органического оптимизма, подлинно русской лиричности, чуткости, слитности с коллективом будут звучать правдиво и ярко, сделают этот образ любимым для зрителя.

Итак, — выразить дух своего времени, — вот задача комического актера.

Чаплин сделал это, и в этом его великая заслуга. Именно в этом, только в этом и заключается причина того, что он намного пережил своих партнеров: ни Гарольд Ллойд, ни Фатти, ни Гарри Лангдон, ни Эль Сен Джон, ни Бен Тюрпин, ни Бестер Китон, ни Монти Бенкс, ни Макс Линдер, ни Пренс, ни Поксон и (значительно позднее) ни братья Маркс, ни братья Ритц, ни Лаурель и Харди, ни Фильдс — никто из этой славной плеяды комических актеров не стал достоянием большой истории киноискусства, ибо они остались только талантливыми буффонами, искавшими смех лишь в явлениях физиологических, не проникнувшими, как подобает всякому пытливому и бесстрашному художнику, за поверхность жизненных явлений.

Я полагаю необходимым разбить и другой предрассудок, что комическая лента должна держаться только на средствах литературно-драматического воздействия. Жанр короткометражного фильма с тем героем, о котором мы мечтаем, богат своими возможностями воздействия.

Перечислим бегло лишь некоторые из них. Прежде всего, — и мы уже говорили об этом, — «комическая» является наиболее чистым видом актерского искусства.

А актерское мастерство возникает здесь в наивысшем его проявлении: в движении, в жесте, в разнообразнейших и богатейших средствах пластической выразительности человека.

Слово — мощный фактор звукового кино. Но не слишком ли много мы передоверили словесному воздействию? Не слишком ли часто подменяем мы полновесное слово бытовой болтовней?

Кинематограф, построенный только на интонационной выразительности, на богатстве и тонкости человеческой интонации, этот по существу чрезвычайно интимный кинематограф может и должен существовать в нашем искусстве.

Но наряду с ним обязательно должен существовать кинематограф выразительного движения, темпераментного и яркого — кинематограф жеста, который мы зря считаем принадлежащим лишь театру или балетной пантомиме.

По моим наблюдениям, Чаплин, например, пользуется всеми разнообразными видами жеста, не гнушаясь даже и так называемым «иллюстративным» или описательным жестом.

Вспомним, как рассказывает он о своей охоте в комнате у слепой девушки (Огни большого города), или с предельным мастерством мимирует без слов известную шансонетку «Титин» в Новых временах.

Советскому актеру наряду с повышением словесной культуры не мешает вспомнить и о культуре движения, и в этом отношении советский комический фильм может явиться застрельщиком (так же, как в свое время опыт американских комических актеров обогатил игру актеров школы Гриффита, ту же Мери Пикфорд, того же замечательного Уоллес Бири).

Стремительности темпа — вот еще чего нехватает нашим картинам. И в этом отношении не мешает нам поучиться у комической ленты: она не может существовать без быстроты, без предельной экономии средств выразительности; доходчивость того или иного комического жеста или трюка в большинстве случаев зависит от правильного темпа, от быстроты и слаженности мимического или действенного диалога.

Комический фильм обогатил драматическую картину (особенно это заметно в немом кинематографе) также и приемом «сквозного жеста», жеста-рефрена. В комическом фильме он служил средством характеристики персонажа, в драматическом он берется как пластический лейтмотив, соответствующий одному из характеров драмы и поворачивающийся несколько раз сначала в бытовой, а потом в драматической ситуации, он служит для усиления драматического воздействия.

Комический кинематограф любит игру с вещами — также благодарный прием актерского и драматического воздействия, увы, забытый в наших лентах. На первых ступенях актерского развития даже в самых «правоверных» театральных школах молодого актера учат обращению с воображаемыми и невоображаемыми предметами. К сожалению, слово потом вытесняет эти элементы выразительности, и они отдаются на откуп лишь «малым формам» — эстрадникам и циркачам.

Комическая игра невозможна без «общения» с предметами, вот почему всегда так многообразен и изобретателен комический реквизит и в кино и в цирке, где еще сохранились славные традиции пантомим.

Проследите только одну, любую на выбор картину Чаплина, и вы поразитесь, какую важную роль играет вещь, как через нее могут быть донесены до зрителя самые глубокие и тонкие нюансы человеческих страстей.

Вот — цветок, упавший из рук слепой продавщицы, покатившаяся монета, по которой Чаплин узнает о слепоте девушки, вот бумажный стаканчик, из которого вы-

плескивается вода на замечтавшегося бродягу, вот чемодан, веревка и камень, с которыми приходит топиться пьяный миллионер, вот опять цветок, который забыт на скользкой каменной скамье и теперь служит напоминанием о любви, вот смешная сигара, обыгрываемая столько раз гуляками в ресторане, вот знаменитые макароны и серпантин, вот горшок с цветами и бочка с водой во дворе у дома цветочницы, вот весь парад боксерских атрибутов и амулетов: перчатки, ведро, заячья лапка и подкова, вот тележка для навоза, сыр, похожий на мыло, и мыло, похожее на сыр, вот торт, напоминающий лысину, проглоченная свистулька и знаменитый клубок шерсти, которым отнюдь не оканчивается перечисление всего волшебного реквизита, который участвует, живет, смешит и волнует нас в фильме Чаплина.

«И рядом с действующим лицом вообразите себе всю соответственную декорацию, всю обстановку, в которой живет народ: метлу, чугунок, лохань для белья, сундук, табурет, стол, стакан, гребенку, трубку, огниво, зеркало, шпандырь, лестницу, миску... всего не перечислишь. А затем вообразите себе также все места, где чувствует себя хорошо мой герой: гостиница, ломбард, ринг, чердаки, веселые кабачки, Гревская площадь, храмы, театры, леса, публичные балы, речки с прозрачными водами, деревушки, шумливые городские предместья, винные лавки, набережные, усеянные торговцами, и окружающих людей— странствующих ресторатеров, продавцов сосисок и продавца кокосов, наклейщиков афиш, полишинеля, шарманщиков, канатных плясунов, шарлатанов; декорация постоянно меняется, мир не устает в своем беге, дождь сменяет солнце, настает день, настает ночь, падает град, и всегда, безразлично от времени и места, Жилль оказывается на высоте положения...»

Комический фильм не только любит вещи, но и одушевляет их. Он является своеобразным пропагандистом и всех технических новшеств; недаром ранний американский комический фильм первым подхватывал всякую техническую новинку и немедленно использовал ее в своих комических целях.

От старинных, запыхавшихся паровозов, у которых котлы раздуваются и дышат как бока запаренной клячи, пролегает прямой путь к несколько стилизованной, но очень смешной железной дороге в Нашем гостеприимстве, к полнометражным фильмам, где наряду с актером героем становится машина (Хризантема, Автомобиль № 13 и др.).

А вот и великолепные примеры чисто актерских игровых задач: поведение, не соответствующее обстоятельствам, — эффект, дающий огромные возможности смешного, или поведение, не соответствующее состоянию—вот также предлог для превосходной комической игры. А пародия — этот незаслуженно забытый прием сатирической дискредитации — также может быть использована в комической игре. Косой Бен Тюрпин построил, например, на пародии всю свою артистическую карьеру. Все его фильмы по существу являются только пародийными: одно его появление со смешным природным косоглазием в ролях Рудольфо Валентино уже вызывало смех. По существу и лучшие вещи Китона являются пародиями: Шерлок Холмс-младший (у нас известна под названием Одержимый) является превосходной пародией на детективный роман и авантюрный фильм.

На примере Китона (не забудем также и целиком пародийные Три эпохи) можно убедиться и в возможностях и в то же время в ограниченности пародийного воздействия. Может быть Китону потому-то и приходилось так часто прибегать к пародии, что не мог он создать более глубокого образа! Пародия по самой сути своей — негативна, комический же образ, как мы уже говорили выше, может строиться только на позитивных элементах смешного. Однако пародия совершенно незаменима для тренировки комического актера, его наблюдательности, для первых шагов создания комической фигуры. Пародия в нашей советской комической ленте могла бы сослужить нам большую пользу в деле борьбы со штампами, которых немало у нас в искусстве да и в бытовом поведении человека.

Комический фильм таит в себе огромное многообразие творческих приемов, является как бы лабораторией изобретательности, выразительности и кинематографического мастерства.

У нас есть все возможности создать эту лабораторию.

У нас есть великолепные комические актеры, изобретательные режиссеры, выдумщики смешных трюков, которые помогут на первых порах коллективу комических актеров, и, наконец, у нас найдутся и поэты смешного, которые впоследствии, заразившись обаянием этих комических образов, создадут для них и достойную оправу, тем самым сдвинув границы жанра, и создадут ту высокую комедию, появления которой мы так жаждем.

И, самое главное, у нас есть многомиллионный веселый и счастливый советский народ, создавший своих героев и настоятельно требующий от народного киноискусства отображения своих чаяний и в великом искусстве смешного.

Чего же нам нехватает? Нехватает — беспрерывной практики, в результате которой только и может вырасти комический фильм. Нам нехватает доверия к мастерам смешного, которым не только нужно позволить, но нужно подтолкнуть, помочь, направить их талант, выдумку, волю и ум к беспрерывной экспериментальной работе.

«В своих беседах Станиславский часто говорил студийцам: «Смелее дерзайте, падайте, ошибайтесь, но делайте! Ошибки в нашем деле не только неизбежны, но и в известной степени полезны». Сам К. С. Станиславский никогда не боялся ошибок в искусстве. В 1925 году он мечтал о «театре провалов», т. е. такой сценической площадке, которая явилась бы экспериментальной базой художественного театра» (В. Прокофьев. «Литературное наследство К. С. Станиславского»).

Работа над короткометражным советским комическим фильмом никогда не станет таким «театром провалов», если мы подойдем к ней, я не боюсь этого слова, благоговейно, не отбрасывая опыта истории, серьезно, так, как и подобает подходить к трудному искусству смешного, и в то же время весело, легко и дерзко.

Воскликнем же вместе с Белинским, который закончил свою заметку о бенефисе Живокини следующим примечательным обращением:

«Милостивые государи, у нас нет высокой комедии, у нас одна только комедия «Горе от ума»; ну, на нет и суда нет; но если наши комики, водевилисты не могут постигать высокого комического, как постигал его Грибоедов, если они не могут клеймить ничтожество и эгоизм печатью позора, почему же бы им не издеваться добродушно над нашей домашней жизнью, нашими повседневными отношениями, но смеяться остро, умно и благопристойно».

Действительно, почему же?

Сюжет и характер кинокомедии

И. Соколов

Искусство комедии — самое трудное искусство.

Чтобы комедия непрерывно вызывала у зрителей взрывы хохота, смеха и улыбок, каждый эпизод, каждая сцена и каждая деталь комедии должны быть построены драматургически, сюжетно. Комедия в целом и в частностях строится гораздо строже и точнее, чем драма. Если драма нередко наполняется разными вводными и внесюжетными мотивами, то комедия не может заключать в себе такие «мертвые места». Сюжетные провалы в комедии не только разрушают ткань художественного произведения, но и полностью уничтожают тот повышенный тонус развития действия, без которого невозможно вызвать у зрителя улыбку, смех и хохот.

Комедия — это не жанр искусства, а особый род искусства, имеющий все разнообразие жанров. Жанры комедий могут быть самыми различными. В комедии комическое может переплетаться с трагическим и лирическим. Возможны соединение комического с трагическим (например, мрачный юмор могильщиков в «Гамлете») и соединение комического с лирическим (например, комедии Чехова «Дядя Ваня» или «Вишневый сад» и фильмы Сражающийся трус Джемса Крюзе, Небоскреб Хоуарда Хиггина или Учитель С. Герасимова). Существует смешение жанров комедии и мелодрамы (фильмы Чарли Чаплина Малыш и Огни большого города или фильм Г. Александрова Цирк).

В истории кинокомедии выступают два различных жанра — жанр эксцентрической «комической» кинокартины, построенной на нанизывании отдельных комических сцен, деталей и трюков и на приемах клоунады цирка и варьете (одноактные и двухактные фильмы Мак Сеннетта, Чарли Чаплина, Фатти и т. д.), и жанр большой сюжетной кинокомедии, построенной на развернутых и мотивированных ситуациях, преимущественно театральных пьес (например, Брачный круг Эрнста Любича по пьесе Лотара Шмидта, Сражающийся трус Джемса Крюзе по пьесе Бута Теркингтона и Чикаго Эрсона по пьесе Маурина Уоткинса).

Кинокомедия прошла большой и длинный путь от «комической» картины до большой сюжетной комедии. Так, Чарли Чаплин в течение 25 лет прошел путь от нанизывания отдельных комических деталей и трюков в «комических» периода «Кистоуна» и «Эссеней» к цельным сюжетам больших комедий Огни большого города и Новые времена.

Период мак-сеннеттовских «комических» фильмов, возникших на заре немого кино, исторически прошел и никак необратим. Мак Сеннетт в первый год звукового кино захотел возродить «комический» фильм и создал ряд звуковых «комических» фильмов. Но его попытки оказались обреченными на провал: развитие киноискусства не могло повернуться назад.

Построение сюжета и характера — основная проблема современной кинокомедии.

Мы, стремясь развивать советскую кинокомедию, должны поставить и разрешить очень трудный теоретический вопрос: что такое комедийный сюжет и комедийный характер.

Основа всякого сюжета — конфликт, противоречие, переходы действия в свою противоположность, перипетии. Но построение драматического и комедийного сюжета принципиально различно.

Разница между трагическим и комическим заключается в том, что сущность трагического — внутреннее противоречие, а сущность комического — противоречие внешнее, внешний контраст.

Если в драме переход действия в свою противоположность основан на глубокой и последовательной социальной, бытовой и психологической мотивировке, то в комедии переход действия в свою противоположность бывает неожиданным и внезапным, хотя в конце концов он всегда оправдан и необходим. Драматический конфликт в фильмах Броненосец Потемкин, Чапаев, Мы из Кронштадта или Депутат Балтики построен на внутреннем противоречии, на взаимопроникновении и борьбе противоположных начал, а комический конфликт в фильмах Два друга, модель и подруга А. Попова, Дон-Диего и Пелагея Я. Протазанова, Хабарда М. Чиаурели, До скорого свидания Макарова, Веселые ребята и Волга-Волга Г. Александрова и Трактористы И. Пырьева основан на внешнем противоречии, на контрасте.

Сила сюжетов классических американских кинокомедий Бабушкин любимец Фреда Ньюмейера, Наше гостеприимство с Бестером Китоном, Сражающийся трус Джемса Крюзе или Воинственные скворцы Тэда Уайлда заключается в неожиданных и внезапных переходах действия в свою противоположность, в резких контрастах. Схема этих сюжетов одинакова: трус — герой — трус. Смешно, как в Бабушкином любимце и в Сражающемся трусе трус неожиданно превращается в героя, а затем этот герой снова превращается в труса. Смешно, что в Воинственных скворцах дряхлые старички превращаются в смелых драчунов, а затем эти смелые драчуны снова превращаются в дряхлых старичков.

Наше гостеприимство построено на противоречии закона гостеприимства и закона родовой мести в сознании американского плантатора из южных штатов. По закону гостеприимства нельзя убить в своем доме смертельного врага, но в него можно палить из пистолета, если он только переступил порог дома. В Нашем гостеприимстве смешны эти нелепые мгновенные переходы закона гостеприимства в закон родовой мести и обратно.

Но сюжеты в кинокомедиях Бабушкин любимец, Наше гостеприимство, Сражающийся трус или Воинственные скворцы не имеют никаких внутренних противоречий, они основаны на чисто внешнем противопоставлении. Собственно говоря, трусы в Бабушкином любимце и Сражающемся трусе и старички в Воинственных скворцах по существу не меняются — они до конца фильма остаются такими же, какими были вначале. Переходы действия

в свою противоположность, превращение трусов в героев и наоборот — не настоящие, а мнимые.

Чтобы в комедиях иметь возможность неожиданных и внезапных переходов действия в свою противоположность, сценаристы большей частью берут разные недоразумения, ошибки, переодевания, путаницу, близнецов, двойников и самозванцев.

Так, кинокомедия Киносыск построена на двойнике — на бандите и на киноактере, загримированном под этого бандита; Доктор Джек с Гарольдом Ллойдом — на путанице с эксцентричным доктором и буйнопомешанным; Брачный круг Э. Любича — на путанице цветов, визитных карточек во время обеда и соломенных шляп профессора и доктора; Бабушкин любимец—на мнимом талисмане (на ручке от зонтика); Подкова счастья с Монти Бенксом — на том, что посторонних — молодого человека и молодую девушку — принимают по ошибке за новобрачных; С первым апреля с Монти Бенксом — на подмене фляжки со спиртом детской соской с молоком и на путанице с ними.

В Бабушкином любимце мгновенные комические превращения труса в героя и героя в труса мотивируются обладанием и потерей «талисмана», который на самом деле является ручкой от бабушкиного зонтика. Обладая этим талисманом, герой совершает героические подвиги, но как только талисман пропадает, он снова делается жалким трусом.

В Докторе Джеке непрерывно смешивают буйнопомешанного, сбежавшего из сумасшедшего дома, и эксцентричного доктора, который, желая взбудоражить весь дом, разыгрывает роль этого буйнопомешанного. Зритель смеется, когда он ошибочно принимает доктора за буйнопомешанного и наоборот.

Переодевание и внешнее сходство персонажей дают самые неожиданные возможности ошибочного узнавания или неузнавания.

Переодевание женщины в мужской костюм, особенно любовь женщины к переодетой женщине в мировой драматургии, было одним из самых популярных комедийных положений. В комедии Шекспира «Как вам будет угодно» Розалинда, влюбленная в Орландо, переодета в костюм пажа и остается неузнанной — она делается поверенным Орландо.

Можно привести и кинематографические примеры. В старом фильме Амур у руля с Осси Освальд девушка переодета шофером, а в фильме Пауля Сциннера Скрипач из Флоренции с Конрадом Фейдтом и Елизабет Бергнер девушка переодета в мальчика-скрипача, который понравился молодому художнику.

Переодевание женщины или мужчины может служить средством обмана или подмены. В комедии Шекспира «Много шума из ничего» злодей, желая расстроить свадьбу, предупреждает жениха о том, что его невеста изменяет ему. Он заставляет служанку переодеть платье ее госпожи и принять накануне свадьбы ночного посетителя, поднимающегося по лестнице в окно ее госпожи, чтобы жених, увидев эту сцену, получил доказательство мнимой измены своей невесты. Жених опозорил свою невесту в присутствии всех. В комедии Бомарше «Севильский цирюльник» граф Альмавива, желая проникнуть в дом своей возлюбленной Розины, переодевается сначала пьяным солдатом, а затем учителем музыки.

Снова приведем кинематографические примеры. Кинокомедии с Джекки Куганом Дитя цирка и Фламандский мальчик построены на том, что мальчик-озорник переодет девочкой.

Внешнее сходство братьев или сестер-близнецов дает самые неожиданные возможности ошибок, случайностей, совпадений. Комедии Плавта «Менехмы» и «Амфитрион» построены на братьях-близнецах, а «Комедия ошибок» Шекспира — на братьях-близнецах и на их слугах-близнецах. В «Комедии ошибок» братья-близнецы Антифолы Эфесский и Сиракузский и двое их слуг — близнецы Дромио имеют сходство в росте, чертах лица и тождестве имен. Шекспир использовал все возможные комбинации ошибочного узнавания и неузнавания двух братьев-близнецов и их двух слуг-близнецов между собой и со стороны граждан и ближайших родственников. В комедии Шекспира «Двенадцатая ночь, или что угодно» комедийные положения построены на сходстве брата и сестры. Когда Оливия влюбляется в переодетую девушку Виолу, то положение осложняется еще тем, что появляется еще брат Виолы — Себастьян, очень похожий на нее. Оперетты Лекока «Жирофле-Жирофля» и «День и ночь» построены на сестрах-близнецах.

Все эти переодевания и близнецы в наших советских комедиях выглядели бы очень наивно.

Самое трудное и самое важное для наших советских сценаристов — это создать такие комические ситуации и конфликты, которые не были бы механическим заимствованием из буржуазных кинокомедий, а органически соответствовали бы быту и психологии нашего социалистического общества.

В эксцентрической «комической» картине раннего Чарли Чаплина, Мак Сеннета, Фатти, Гарольда Ллойда, Бестера Китона, Монти Бенкса и других были неизбежны резкость и даже грубость контрастов. Бестер Китон — комик, который никогда не смеется. У него всегда каменное, серьезно-меланхолическое лицо.

В реалистических сюжетных кинокомедиях Брачный круг, Сражающийся трус и Чикаго контрасты затушеваны, хотя и в них переходы действия в свою противоположность неожиданны. Сюжетной кинокомедии свойственны мягкость, тонкость и даже неуловимость контрастов. В Сражающемся трусе господствуют лирические элементы (влюбленная парочка, нежная любовь, стихи, бабочки), и поэтому в нем контрасты не грубы и не подчеркнуты, а едва уловимы и почти незаметны.

Существуют совершенно неправильные взгляды на комедийный сюжет.

Многие, неправильно понимая замечания Аристотеля о счастливых концах, считают, что трагедия — это то, что кончается несчастливо, а комедия — это то, что кончается счастливо. Аристотель в XIII главе «Поэтики» писал, что в комедии «герои, хотя бы они были злейшими врагами по мифу, например, Орест и Эгист, в конце уходят со сцены друзьями, и никто никого не убивает». Дело в том, что по мифу Орест, сын Агамемнона, убивает Эгиста за то, что тот вступил в связь с женой Агамемнона и убил его по возвращении из-под Трои. Было бы неправильно думать, что Аристотель считает комедией трагическое со счастливым концом. Действительно, в трагедии Эсхила «Орестии» Орест убивает Эгиста, а в комедии Алексида Орест и Эгист выведены примирившимися и даже друзьями. Но сущность сюжета комедии заключается, конечно, не в счастливом конце. Огромное количество драм заканчивается счастливо. Сущность комедии заключается не в том, что Орест и Эгист в конце становятся друзьями, а в том, что на протяжении всей комедии миф о смертельной вражде Ореста против Эгиста был комически перевернут вверх ногами. В средневековье тра-

гедией считалось произведение с печальным концом, а комедией — произведение со счастливым концом. Сам Данте, понимая таким образом термины «трагедия» и «комедия», назвал свою поэму «Божественной комедией».

Анри Бергсон в книге «Смех» считает, что повторение сценических положений создает смех. Например, он писал о «Жорже Дандене» Мольера: «Одно и то же действие повторяется три раза: в первый раз Жорж Данден замечает, что жена его обманывает; во второй раз он зовет на помощь тестя и тещу; в третий раз он же, Жорж Данден, извиняется».

Конечно, это неверно. Повторность драматических положений есть не только в комедии, но и в драме. Для комедийного сюжета характерны не столько повторность комических ситуаций, сколько их неожиданность.

Комедийный сюжет строится на внешних противоречиях, на контрастах.

Вот несколько примеров.

Один из господствующих в мировой драматургии комедийных сюжетов — это женитьба старика на молодой девушке. Например, на молодых девушках хотят жениться Сганарель в «Школе мужей» Мольера и Арнольф в его же комедии «Школа жен» или Бартоло в комедии Бомарше «Севильский цирюльник».

Другой преобладающий в мировой драматургии комедийный сюжет — женоненавистник, который в конце концов непременно влюбляется. В известной комедии Карло Гольдони «Хозяйка гостиницы» бойкая и хитрая хозяйка гостиницы Мирандолина очаровывает женоненавистника — кавалера Рипафратта. Кавалер, презирая женщин, говорит, что никогда не любил их и никогда ни во что не ставил. Хозяйка гостиницы, оскорбленная грубым отношением кавалера к ней, решает влюбить его в себя. Когда она приносит ему полотняное белье, она совершает свой первый натиск на него и он понемногу становится ручным. Во время вкусного обеда она окончательно побеждает его.

В американской кинокомедии Враг женщин молодой ученый считает себя женоненавистником, но на протяжении всего фильма ухаживает за молодой девушкой. Сюжет комедии Шекспира «Много шума из ничего» построен на женоненавистнике и мизогинке. Бенедикт совершенно безразличен к женщинам, а Беатриче совершенно безразлична к мужчинам. Они все время осыпают друг друга остротами и колкостями. Их друзья убеждают Беатриче, что ее любит Бенедикт, а Бенедикта, что его любит Беатриче, и в конце концов Бенедикт и Беатриче благополучно женятся.

Третий преобладающий в мировой драматургии комедийный сюжет — соблазнитель или соблазнительница под маской друга мужа или жены. В кинокомедии Э. Любича Брачный круг жена считает соблазнительницу своего мужа самой близкой подругой, а муж считает человека, ухаживающего за его женой, самым лучшим другом. Жена просит свою подругу «следить» за ее мужем и не выпускать его из виду ни на секунду, и по закону контраста подруга начинает соблазнять мужа. В свою очередь муж просит своего друга успокоить его ревнивую жену, и по закону контраста друг начинает ухаживать за женой. Наконец, жена и ее кавалер признаются в случайном поцелуе, но муж хохочет, предполагая, что это жена мстит ему, а кавалер клевещет на себя по ее просьбе.

Обычно в комедиях сочетаются два или три параллельных сюжета. Например, в «Укрощении строптивой» и в «Двенадцатой ночи» Шекспира и в «Лесе» Островского заключены два параллельных сюжета.

Основа комедийного сюжета — это реальная жизнь.

Комедийные сюжеты в наших фильмах должны отражать быт и психологию социалистического общества. Сюжеты наших комедий не могут быть механически заимствованы из буржуазных комедий. Хотя мы не можем и не должны отказываться от арсенала средств мировой комедиографии, но мы не можем механически переносить тысячелетние сюжетные схемы на наш новый быт, на наши совершенно новые отношения между людьми.

Если в наших первых кинокомедиях 1925—1926 годов — Папиросница от Моссельпрома или Закройщик из Торжка заимствованы сюжетные штампы буржуазной комедии, то в таких комедиях, как Дон-Диего, Хабарда или Трактористы, нет никакого механического заимствования сюжетных схем.

Сюжет комедии Трактористы строится на показе социалистического труда в колхозе. Лучшей комедийной сценой в Трактористах является приход танкиста Клима в бригаду трактористов. Когда трактористы, недовольные его назначением, встречают его песней и танцем с явной издевкой, Клим с большой ловкостью показывает им: «Вот как надо танцовать!», а затем доказывает им, что он так же хорошо разбирается и в тракторе. Клим сразу же вызывает у них симпатию и приобретает авторитет. Самым слабым комедийным положением в Трактористах было традиционное принимание девушки и парня за невесту и жениха.

В комедии Девушка с характером самым лучшим является показ отсутствия безработицы в нашей стране и нового типа девушки-дальневосточницы, а самым слабым комедийным положением являются мотив безбилетного пассажира, повторяющий Безбилетного пассажира с Осси Освальд, и мотив принимания посторонних — молодого человека и девушку — за жениха и невесту, — хотя бы из Подковы счастья с Монти Бенксом.

В сценарии фильма Г. Александрова Золушка сюжет построен на истории советской девушки, прошедшей путь от домашней работницы до знатного человека страны.

Наши сценаристы должны упорно искать и создавать новые комедийные сюжеты.

Самое трудное в комедии — это комедийно построить ситуацию, эпизод, сцену и деталь.

Один из классических примеров построения комической ситуации — это злая шутка принца Генриха над сэром Джоном Фальстафом в исторической хронике Шекспира «Генрих IV» (ч. 1, д. II, сц. 2 и 4). Принц Генрих и его собутыльник Пойнс на большой дороге устраивают мнимое нападение на пьяницу, обжору и труса Фальстафа, а затем в таверне «Кабанья голова» они смеются над тем, как он хвастает своими подвигами.

В комедии нельзя бояться смелых и эксцентрических положений. Даже Шекспир в своих комедиях брал такие комедийные положения, которые теперь считаются водевильными. В его комедии «Виндзорские проказницы» сначала Фальстаф, объяснявшийся в любви миссис Форд, прячется за занавеску при появлении миссис Пэдж, а затем миссис Форд и миссис Пэдж прячут Фальстафа в корзину с грязным бельем, и слуги выносят его из дому в этой корзине.

Технология построения комедийного эпизода, комедийной сцены и комедийной детали крайне сложна и разнообразна.

Вот несколько комических приемов построения эпизода, сцены и детали.

1. Несоответствие действительности и иллюзии нарушает наши представления о реальных вещах.

На смешении действительности и мечты построен «Дон-Кихот Ламанчский» Сервантеса. Небогатый гидальго по имени Кихана назвал себя Дон-Кихотом Ламанчским, а свою безымянную худую клячу — громким именем Россинанта, пригласил к себе в оруженосцы мирного и простодушного крестьянина Санчо-Панса и объявил крестьянку Альдонсу Лоренцо несравненной Дульцинеей Тобозской. Дон-Кихот сражается с ветряными мельницами, как с чудовищными великанами, принимает постоялый двор за замок, стада овец и баранов за неприятельское войско и медный тазик для бритья, отнятый у цирюльника, за шлем Мамбрино.

На смешении действительности и сна построены фильмы В банке с Чарли Чаплиным и Шерлок Холмс-младший (у нас Одержимый) с Бестером Китоном. В фильме В банке сторож банка Чарли во сне видит себя героем, защищающим прекрасную секретаршу. Проснувшись, он увидел, что он обнимает не возлюбленную, а свою метелку. В фильме Шерлок Холмс-младший киномеханик во сне совершает целый ряд смелых поступков.

II. Несоответствие предмета и его назначения сдвигает и ломает обычные соотношения вещей и вызывает смех.

Смешно, когда Гарольд Ллойд, пьяный, ест ягоды со шляпы своей дамы или от волнения во время обеда ест цветы. Смешно, когда Твэд стреляет из револьвера по блохам. В раннем фильме Чарли Чаплина Его доисторическое прошлое толстый царек убивает блоху большой дубиной. В другом его фильме День платежа пьяный во время дождя держит тросточку, как зонтик, и думает, что это ему помогает.

В Нашем гостеприимстве с Бестером Китоном замечательно «играет» первая в мире железная дорога. Тонкое разнообразие деталей поездки по этой железной дороге, — например, удары головой о крышу вагона, тяжелое переваливание поезда через все ухабы, бугры, кочки и пни, собака, бегущая за поездом, железнодорожный «заяц», осел, останавливающий поезд и т. п., — сделаны иронично, мягко, но очень смешно. Зритель, невольно сравнивая первую в мире железную дорогу с современными локомотивами и с спальными вагонами, смеется по принципу контраста над вагонами, похожими на старинные кареты, над паровозом, похожим на самовар с трубой, над кондукторами, сидящими спереди и сзади вагона в форме выездных лакеев, над машинистом, застывшим в величественной романтической позе венецианского гондольера.

III. Несоответствие основания и следствия создает смешные преувеличения и искажения.

Елизавет Воробей в «Мертвых душах» Гоголя — это конфликт с ложным основанием.

«Это что за мужик: Елизавет Воробей? Фу, ты пропасть: баба! Как она сюда затесалась? Подлец Собакевич, и здесь надул!

Чичиков был прав: это была, точно, баба. Как она забралась туда — неизвестно; но так искусно она была прописана, — что издали можно было принять ее за мужика, и даже имя оканчивалось на букву ъ, то есть не Елизавета, а Елизавет» (т. 1, гл. VII).

В «Ревизоре» городничий говорит купцам: «Оттого, что ты шестнадцать самоваров выдуешь в день, так оттого и важничаешь?»

В фильме Чарли Чаплина Чемпион (Боксер) Чарли оказался победителем в боксе лишь потому, что он машинально положил в свою боксерскую перчатку железную подкову, найденную им «на счастье». В его же фильме В банке сторож Чарли хранит свою ливрею, ведро и швабру в несгораемой стальной комнате банка со множеством секретных замков.

IV. Несоответствие причины и следствия разрывает и перевертывает вверх ногами реальные отношения вещей.

В «Ревизоре» Хлестаков врет, опрокидывая все понятия причины и следствия: «Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа. Откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе».

Чарли Чаплин в своих ранних фильмах часто бьет со всего размаха по голове тросточкой или по спине и животу ногой, но после удара непременно вежливо снимает котелок и извиняется.

В фильме Чарли Чаплин Чемпион (Боксер) угроза импрессарио застрелить Чарли кончается тем, что Чарли внезапно дергает за веревку душ и обливает импрессарио водой. В его же фильме В банке Чарли во время драки снимает с себя ливрею и валит на пол уборщика, а тот приподнимается в полусознательном состоянии и, шатаясь, машинально помогает ему надеть ливрею.

V. Несоответствие цели и средства создает неоправданность, алогизм и даже идиотизм в поведении героев.

По китайской пословице, метафизик поднял ногами пыль, а потом жаловался, что ничего не видно.

В «Ревизоре» Бобчинский наивно просит Хлестакова: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным; сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский. Так и скажите: живет Петр Иванович Бобчинский».

В комедии с Гарольд Ллойдом Моя дочь — лунатичка неожиданно взрываются бутылки, и чтобы не ушло вино, приятели быстро его пьют до полной потери сознания.

В комедии с Бестером Китоном Три эпохи на состязании в древнем Риме победила не колесница, запряженная великолепными лошадьми, а колесница с упряжкой северных ездовых собак.

VI. Несоответствие фигуры человека и его поступка создает самые неожиданные характеристики персонажа.

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Иван Никифорович чрезвычайно любил купаться, и когда сядет по горло в воду, велит поставить также в воду стол и самовар, и очень любил пить чай в такой прохладе».

В фильме Три эпохи Китон, увидя, как дама пудрится в ресторане, вынимает бритву и начинает бриться.

В фильме Чарли Чаплина Чемпион (Боксер) Чарли перед началом опасного матча бокса прощается за лапу со своим бульдогом, как с другом или любимой девушкой, он прячет деньги в свой носок, как женщины прячут их в чулок.

В ряде фильмов крохотная Бэби Педжи делает всевозможные вещи, как вполне взрослая — Бэби Педжи пудрится, надевает корсет и т. д.

VII. Смешение большого и малого — один из наиболее распространенных комических приемов.

В «Ревизоре» Анна Андреевна, оставаясь верной самой себе, кричит в окно: «Антон, куда, куда? Что, при-

ехал? ревизор? с усами! с какими усами?» Для нее самое главное — с усами и с какими усами!

О. Генри в рассказе «Принц-супруг» писал: «В Техасе связные разговоры ведутся редко. В промежутке между фразами можно вставить мило пути, обед и убийство, без ущерба для развиваемой темы».

Что бы ни происходило с Бестером Китоном, он всегда абсолютно спокоен и безразличен и ни на что не реагирует.

VIII. Соединение несоединимого создает возможность игры понятиями.

В «Мертвых душах» Гоголя есть вывеска магазина с картузами и фуражками: «Иностранец Василий Федоров». В «Ревизоре» городничий говорит про унтер-офицершу: «Она сама себя высекла».

Козьма Прутков сказал: «Три дела, однажды начавши, трудно остановить: а) вкушать хорошую пищу; б) беседовать с возвратившимся из похода другом и в) чесать, где чешется» или «Вакса чернит с пользой, а злой человек — с удовольствием».

Чехов в своей записной книжке записал: «В любовном письме: прилагаю на ответ марку».

Нет никакой необходимости и возможности составить каталог комических приемов, но можно и нужно систематизировать принципы построения комических приемов.

Мы должны критически изучать механизм комической детали или комического трюка.

Комический диалог — это не диалог, состоящий сплошь из острот. Просто остроты на сцене и в фильме часто не смешны. Самое обычное слово на сцене и в фильме может вызвать гомерический хохот только в том случае, если оно — результат сложного развертывания комической ситуации или комического трюка.

В комедии Мольера «Проделки Скапена» хитрый слуга Скапен сообщает скупому старику Жеронту, что турок заманил его сына на галеру и взял его в плен и что необходимо сейчас же выкупить его за 500 экю. Скупой старик одновременно желает выполнить долг отца и жалеет 500 экю, которые приходится отдавать для сына. Он в разговоре со Скапеном много раз повторяет одну и ту же фразу: «А за каким чортом пошел он на эту галеру?» Эта несмешная сама по себе фраза — самое смешное место в сцене.

В Сражающемся трусе самым смешным является несмешное слово «садитесь». Смешно то, что один и тот же поступок совершают разные герои. «Генерал Орландо Джексон — игрок и драчун — не боится никого... за исключением капитана Блекки, известного игрока с 18 дуэлями на его кредите». Сначала капитан Блекки грозно кричит генералу Джексону: «Садитесь!», и генерал покорно садится. Затем сам генерал Джексон, желая показать всю свою силу перед робким юношей Томом, грозно кричит ему: «Садитесь!», и тот садится на стул. Дальше юноша Том, неожиданно избив страшного капитана Блекки до потери сознания, сажает его на стул и говорит ему: «Садитесь!». Наконец, Том, после победы над капитаном Блекки, желая показать всю свою силу перед генералом Джексоном, грозно кричит ему: «Садитесь!», и генерал покорно садится.

В наиболее остром диалоге в сценарии фильма Г. Александрова Золушка самой смешной фразой являются внешне несмешные слова:

Лебедев: Таня! Да! Ведь вы — в этом цехе... Как живете теперь?

Таня. Ничего (смущается).

Тихо добавляет: А вы?

Поднимает блокнот и, как бы собираясь писать, спрашивает официально громким голосом:

Таня. Вы женаты?

Лебедев. Нет.

Таня. Дети есть?

Лебедев. Нет.

Таня. Вот хорошо-то (улыбается).

Лебедев. Почему хорошо?

Таня (хитро прищуривает глаза). Потому что у нас подарков для детей нехватает на елку.

Улыбнувшись, отворачивается и уходит».

Каждая комическая сцена, деталь и трюк должны быть и сюжетны, и режиссерски отшлифованы. Шлифовка комических деталей и трюков у таких лучших мастеров кинокомедии, как у Чарли Чаплина, доведена до совершенства.

В качестве примера можно привести финал фильма Чарли Чаплина День платежа.

Пьяный Чарли, поздно возвратившись домой, тихонько крадется на цыпочках, чтобы не разбудить жену. Грозная жена спит в кровати, держа в руке скалку. Чарли старательно прячет от жены оставшиеся после кутежа деньги под половик. В столовой стая кошек, собравшаяся со всего дома, уже давно съела его ужин. Все кошки мгновенно убегают из столовой через открытое окно. Чарли, выгоняя кошек, случайно наступает на резиновую куклу со свистулькой и думает, что в столовой еще осталась кошка. Он на цыпочках входит в спальню и боится разбудить грозную жену, но его огромные ботинки предательски скрипят. Не растерявшись, он берет маленькую масленку со швейной машинки и смазывает свои ботинки. Он пытается тихо раздеться, не разбудив жену. Он снимает пиджак и сладко потягивается, как вдруг просыпается жена. Он снова быстро надевает пиджак, делая вид, что он вообще одевается и спешит на службу. Он машинально целует в лоб жену и быстро выходит из спальни. В столовой он громко хлопает дверью, но на самом деле никуда не уходит. В столовую входит грозная жена и видит, как Чарли крадется на цыпочках, направляясь в ванную комнату. В ванной комнате он принимает за кровать ванну, в которой мокнет белье, удобно укладывает подушку на ней и со всего размаха бросается в воду. Ему сделалось холодно, но, открыв кран с горячей водой (чтобы стало теплее), собирается с удовольствием поспать в ванной. В дверях появляется грозная жена. Чарли, сидя одетый в визитку и штаны в ванне, делает вид, что моется. Он с виноватым видом вылезает из ванной, и весь мокрый идет. Чарли робко просит жену разрешить войти в спальню, но она его прогоняет. Он достает деньги из-под половика, но вынужден отдать их внезапно появившейся жене. Фильм кончается тем, что продрогший Чарли стоит где-то около батареи центрального отопления и сушит свой костюм.

Эксцентрическая (комическая) картина или сюжетная кинокомедия одинаково должны быть насыщены комическими трюками и деталями. Крупнейший мастер кинокомедии Э. Любич в одной из своих статей об Америке не без удивления писал, что для среднего успеха комедии в две части должны быть по крайней мере 30 раз — хохот, 40 раз — смех и 25 раз — улыбки. Комические фильмы Чаплина, например Чемпион, имеющий две короткие части, по моим подсчетам, заключает в себе свыше ста комических ударов. Гарольд Ллойд говорит, что самое трудное — это вызвать первый взрыв смеха. Если это удалось, то дальше смешить зрителя уже легко.

Комические сцены, детали и трюки в наших киноко-

медиях должны быть не условными и традиционными, а реальными и действительно новыми. Комическое — это необязательно грубые приемы цирковой клоунады (различные комические антрэ или репризы в паузах циркового номера). Талантливый клоун советского цирка Каран д'Аш писал о грубых приемах традиционной клоунады: «Разбитое о голову сырое яйцо течет по лицу. Стирая его с лица рукавами, облизывает их со смаком». На деле комическими могут быть самые незаметные повседневные движения и поступки людей.

Комические сцены, детали, трюки в наших комедиях должны быть найдены в нашей современной жизни. Нужно отыскивать смешное в реальных предметах, людях и их отношениях. Комические сцены, детали и трюки обладают огромной силой воздействия, если они являются кусками нашей повседневной жизни.

Замечательные книги Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» насыщены комическими сценами и деталями, выхваченными из нашей жизни.

Между сюжетом и характером в комедии существует сложное взаимодействие. Сюжет определяет характеры и наоборот — характеры влияют на развитие сюжета.

В большинстве комедий меняются сюжетные ситуации, но не меняются характеры героев. В комедии характер больше зависит от сюжета, чем ситуация зависит от характера.

Хотя в мировой драматургии существуют противоположные жанры — комедия положений («Менехмы» Плавта, «Комедия ошибок» и «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Лекарь поневоле», «Проделки Скапена» и «Жорж Данден» Мольера или «Слуга двух господ» Гольдони) и комедия характеров («Мизантроп», «Тартюф» и «Скупой» Мольера, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя или «Лес» Островского), но недопустимо противопоставлять сюжет и характеры как элементы комедии. Комедия положения невозможна без характеров, а комедия характеров невозможна без положений.

Характеры в комедии отличаются от характеров драмы. Пушкин писал о различии характеров у Шекспира и Мольера: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков... У Мольера скупой скуп — и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен; у Мольера Лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславной строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами, смесью набожности и волокитства». Разница характеров у Шекспира и у Мольера заключается не только в особенности их гениев, но и в различии между драматическими и комедийными жанрами. От характеров в комедии нельзя требовать той психологической многосторонности и углубленности, какая должна быть в характере в драме. Герои сатирических вещей Гоголя или Салтыкова-Щедрина внутренне и внешне не похожи на героев романов Тургенева или Толстого.

Характеры у Мольера — Скапен, лекарь поневоле, мнимый больной, скупой — схематичны. Характер же Альцеста и Тартюфа меньше страдают схематичностью.

Макс Линдер, Поксон, Пренс, Гарольд Ллойд, Бестер Китон, Фатти, Монти Бенкс, Пат и Паташон в своих кинокомедиях создали постоянные маски.

Комедийный конфликт может быть заключен в самом характере героя. Например, герой О. Генри «честный жулик» — подлинно комический персонаж. Обычно в комедиях Чарли Чаплина маленький и слабый человек побеждает огромного силача: Давид побеждает Голиафа. В «Мнимом больном» Мольера больной настолько занят своим желудком, что он приносит в жертву интересы своей семьи.

Комедийные характеры обычно даются по контрасту. Часто берется «пара героев» — антиподы. Например, у Шекспира в «Двенадцатой ночи» — комическая пара дворянчиков, толстяк сэр Тоби и тощий сэр Эндрью Эгчик; у Сервантеса — длинный, худой рыцарь Дон-Кихот и его круглый оруженосец Санчо-Панса; у Мольера и у Пушкина — Дон-Жуан и Лепорелло; у Гоголя — Хлестаков и Осип, Бобчинский и Добчинский, Иван Иванович и Иван Никифорович, дама просто приятная и дама приятная во всех отношениях; у Островского—Несчастливцев и Счастливцев; у Буша — Макс и Мориц; в опереттах Лекока — Жирофле-Жирофля, День и Ночь; в кино — Пат и Паташон, Ахов и Махов (в фильме Два друга, модель и подруга), два друга-танкиста в фильме Горячие денечки; в цирке — дуэт клоунов — «белый» и «рыжий» клоуны, или акробат в воздухе и «рыжий» у ковра. Такая пара персонажей по существу является лишь раздвоением одного и того же персонажа.

Комедийные характеры по своей внешности могут быть смешными, карикатурными персонажами или совсем несмешными, обычными людьми.

У Чарли Чаплина и Пата и Паташона смешно все: смешны костюм, походка, жестикуляция и мимика. Но смешной вид необязателен для комического характера. Часто плохие актеры неумеренно комикуют.

Игра комедийного актера по внешнему виду может быть совершенно несмешной. Игра Адольфа Менжу, Монти Блю и Мэри Прево в Брачном круге или Кюллена Лэндиса в Сражающемся трусе внешне совсем несмешна. В ней нет никакой карикатурности, гротеска или шаржа, нет никаких нелепых движений и ужимок. Лучший комедийный образ, созданный Игорем Ильинским, — самовлюбленный бюрократ директор Бывалов в фильме Волга-Волга,—опять-таки внешне почти несмешон. Любовь Орлова в комедии Веселые ребята или в Волга-Волга играет так же естественно, как она играла бы в драмах. Нет ничего опаснее, чем перенесение гротескных приемов эксцентрической «комической» картины в реалистическую комедию. В наших реалистических кинокомедиях вузовец, комсомолец, красноармеец, предместкома или директор могут быть не смешными, а серьезными и настоящими. Совершенно необязательно, чтобы зрители смеялись над комедийными героями. Мы можем смеяться не над комедийными героями, а вместе с ними над их противниками. Так, в Женитьбе Фигаро Бомарше зритель смеется вместе с изворотливым лакеем Фигаро над графом Альмавива.

В комедии герои могут быть положительными или отрицательными. Они должны вызывать у зрителя симпатии и антипатии. Нельзя догматически говорить, что в советской комедии должны показываться только положительные герои. И обыватель, и настоящий герой одинаково могут быть персонажами в советской комедии.

Положительный герой в комедии — крайне важная и трудная проблема. Показать отрицательного героя легче, чем положительного героя. Положительный герой в комедии должен быть настоящим и обаятельным человеком.

В нашем городе большом
Каждый ласков с малышом.

Подумаем о „Подкидыше“

М. Лучанский

1

В самом деле, при всей своей непритязательности, Подкидыш, эта веселая комедия о пятилетней девочке, выскользнувшей из дому и испытавшей ряд приключений в домах и на улицах Москвы, вызывает несколько разнообразных соображений.

Нетрудно вообразить себе, прежде всего, во что вылился бы этот сюжет у западно-европейских (в частности американских) кинематографистов. Мы увидели бы, скорее всего, тысяча вторую, наполненную слезливым сентиментализмом, историю о девочке из «бедной семьи»; после ряда горестных приключений она обрела бы, наконец, свою потерянную, но разбогатевшую мать или столь же удачливого отца. Счастливый финал, неизбежный «хэппи энд», утверждал бы фальшивую и лицемерную мораль капиталистического общества о том, что добродетель рано или поздно торжествует, порок наказан и вообще, что все к лучшему в этом лучшем из миров.

Авторы советского Подкидыша не нуждаются ни в подобной коллизии, ни в нарочитом сгущении мрачных красок. Наоборот. Просто и непринужденно рассказывают они о том, как несколько советских граждан разного возраста, профессии, пола принимают живейшее участие в судьбе заблудившейся Наташи, хотят приютить, удочерить, помочь ей, и — самое главное — о том, что виновница всех событий ни на минуту не чувствует себя потерянной и одинокой ибо:

Советская кинокомедия о подкидыше тоже имеет свой «хэппи энд». Но этот счастливый финал носит несколько своеобразный характер, вряд ли возможный для западной кинокомедии, если бы она захотела и смогла оставаться до конца реалистической. Маленькая Наташа не только не испугана всеми треволнениями своего бурного дня, но, засыпая на руках у матери, охотно предлагает «Мама, давай заблудимся завтра вместе!»

Основная причина удачи сценария Подкидыш А. Барто и Р. Зеленой состоит в том, что в нем не чувствуется никакой искусственности, кроме той, какую предполагает самый жанр комедии, что к нему применимо чье-то удачное выражение, художники думают заодно с материалом.

Сколько бы ни ворчали угрюмые педанты обоего пола, — комедия есть комедия. В ней неизбежен некоторый элемент условности, наличие мотиви-

---

«ПОДКИДЫШ»

Сценарий А. Барто и Р. Зеленой. Режиссер Т. Лукашевич. Мосфильм. На фото—Вероника Лебедева в роли Наташи

Наташа: Я тихонечко... (И осторожно, боясь, чтобы ее не услышал Юра, выходит из своей комнаты).

«ПОДКИДЫШ»

Сценарий А. Барто и Р. Зеленой. Режиссер Т. Лукашевич. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. Ф. Раневская в роли Оли и арт. П. Репнин в роли Мули.

О л е н ь к а: Посмотрите, какая подозрительная физиономия. Муля, я нашла вора, это он украл нашего ребенка, задержи его.

М у л я: Кхе... кхе... одну минуточку...

ровок, может быть не слишком убедительных для всякого другого жанра. В этом смысле сюжет Подкидыша тоже в известной мере условен. Суть заключается, однако, не в этом. Несмотря на неизбежную условность ситуаций и некоторых сцен новой кинокомедии, так реалистично, так правдоподобно основное, что стоит за ними, — новые человеческие отношения между членами советского общества, сквозь ситуации и сцены Подкидыша проступает такая жизненность советского быта, что в каждом из участников картины наш зритель быстро узнает самого себя, своего соседа или соседку. Авторы сценария хорошо схватили и передали одну из характерных черт нашего советского быта — общность интересов, коллективизм мировоззрения советских людей, заставляющие всю страну с живейшим волнением, словно речь идет о самых близких людях, слушать радиопереклички наших зимовщиков с их родными или переживать личное горе чужих, незнакомых людей как глубоко личное, собственное горе.

Достоинство сценарного материала Подкидыша в том, что за ним чувствуется подлинная советская действительность в ее передовых устремлениях, что новая кинокомедия шагает в ногу с ведущими тенденциями нашей жизни. Этим Подкидыш выгодно отличается от ранних советских звуковых комедий — и прежде всего от Веселых ребят; выдавая себя за советскую комедию, эти фильмы являлись, по существу, только набором комических (а не комедийных!) трюков, за которыми живая советская действительность ощущалась в слишком слабой степени.

Такая эксцентрическая комедия, «кино комических масок», начинает со времени выхода Богатой невесты, Девушки с характером все ощутимее уступать место советской реалистической комедии (в первую очередь комедии характеров) — к явному одобрению советского кинозрителя и столь же явной пользе для всего советского киноискусства.

Реалистическая и бодрая основа Подкидыша обеспечила этой кинокомедии законный успех у широкого советского зрителя.

Добавим, что в ряде сцен и эпизодов сценаристы Подкидыша проявляют остроумие и наблюдательность, неплохое знание детской психологии, детского мышления, детского быта.

Зритель начинает улыбаться с первых же кадров картины.

Мальчик Юра, которому мать, уходя, велела присматривать за сестренкой, занят, как и полагается советскому мальчику, своими важными делами. Поэтому он строго наказывает Наташе:

— Сейчас спи до двух часов! Мама уехала, папы нет, Ариша выходная... Если ты до двух часов пикнешь, я тебе голову оторву!

Выслушав строгий приказ брата, Наташа укутывает свою куклу одеялом и, с усилием закрывая глаза, наказывает ей:

— Сейчас спи до двух часов. Если пикнешь, я тебе голову оторву!

Такой «переадресовкой», забавной, но выхваченной из детской жизни, начинается Подкидыш, содержащий дальше ряд сцен, удачно рисующих крупицы нашего быта — и в первую очередь поведения советских ребят (разговор малышей в детском саду, мальчик с собачкой-«нищейкой» и др.). Этим Подкидыш — фильм о детях для взрослых прежде всего — счастливо отличается от иных предшествовавших фильмов, где знание детского быта подменялось умилением, детская речь — сюсюканием, остроумие — вымученными и сшитыми белыми нитками «трючками».

2

Но, как известно, создавать жанр — значит не только создавать сценарий. Создавать жанр — в такой же мере значит находить (кроме сценаристов), постановщика, актеров, ансамбль.

Режиссер Подкидыша Татьяна Лукашевич в общем хорошо и весело поставила удачный сценарий.

Она внесла в фильм свежесть, некоторые постановочные находки, придала ему определенную тональность — оптимизма, непосредственности, юмора, — сняла картину крупными, четкими игровыми кусками (оператор С. Шейнин).

И все же приходится писать, что Подкидыш только «в общем» поставлен хорошо и весело. Почему?

Нам кажется, что, увлекшись режиссерской работой с Наташей (девочка Вероника Лебедева) — работой, судя по результатам, сложной и вдумчивой, — детским типажем и т. д., Татьяна Лукашевич несколько пренебрегла... собственно кинематографическим искусством, выразительными возможностями монтажа, которые помогли бы некоторым сценам Подкидыша зазвучать гораздо ярче, веселее, доходчивее.

Приведем два примера.

Вся сцена, когда милиционер штрафует геолога, стремительно ищущего

Наташу и переходящего улицу в недозволенном месте, идет под общий смех зрительного зала. Однако она смешит только своей ситуацией (сколько раз каждый из нас мог очутиться невольным собеседником милиционера!), а не теми кинематографическими средствами, которыми сцена эта выражена. Почти вся она снята «в лоб», на маловыразительных общих планах, и игра геолога-Плятта (о котором ниже) почти пропадает для зрителя.

Еще менее удачна одна из финальных сцен: Юра с отцом Нины мчится в машине за другим автомобилем, увозящим, как им кажется, пропавшую Наташу. Вся сцена этих гонок наивно снята «по прямой» с идущей впереди операторской машины и, вдобавок, порядком затянута. С невольной досадой спрашиваешь себя: неужели все многочисленные и разнообразные приемы, выработанные советским кинематографом, так мало интересовали режиссера и оператора, неужели они забыли хотя бы известные приемы «погонь» лучших фильмов периода немого кинематографа?..

Т. Лукашевич перенесла—не совсем правильно — центр своего режиссерского внимания с вопросов изобразительных преимущественно к вопросам работы с актерами. Здесь она достигла значительных успехов.

В потоке забавных и неожиданных событий зритель следит прежде всего за Наташей — Вероникой Лебедевой. Эта девочка обнаружила в Подкидыше несомненные актерские способности, чувство юмора, понимание смысла каждой сцены, каждого положения. Но не будем захваливать маленькую исполнительницу. Она еще так же молода, как и ее Наташа,— перед ней впереди большая и, надеемся, удачливая жизнь. Может быть, став взрослее, Вероника захочет быть не киноактрисой, а химиком, летчиком, архитектором, журналисткой — представителем любой из профессий, помогающих строить, защищать, украшать социалистическую страну. Не будем пророчить маленькой Веронике обязательно пути актрисы, не станем предрешать ее будущей жизненной дороги.

3

Пятилетнюю Наташу окружают взрослые персонажи Подкидыша.

Режиссер Лукашевич подобрала неплохой ансамбль актеров, частью уже известных своей работой в прежних фильмах.

Веселый и несколько иронический смех зрителя вызывает прежде всего супружеская пара — «Оленька» (засл. арт. респ. Ф. Раневская) и Муля (П. Репнин).

Ф. Раневская успешно выступила за последний год в двух комедийных ролях — инспекторши в Человек в футляре и жены портного Иды Гуревич в Ошибке инженера Кочина. В обеих ролях—в особенности во второй — артистка показала высокое комедийное мастерство, несколько неожиданное после исполнения ею такой драматической роли как Васса Железнова в одноименной пьесе Горького (Центральный театр Красной армии). К своей пятипудовой «Оленьке» Ф. Раневская относится с явной иронией, в ее больших и мелких поступках, иногда в одной фразе («Муля, не нервируй меня») резко подчеркивает характер своей героини — истеричной, взбалмошной и ограниченной женщины.

В противоположность своей «Оленьке» ее супруг Муля — существо до крайности меланхоличное, вялое и находящееся в полном подчинении темпераментной жене. Артист П. Репнин (начинал свой комедийный путь в Яблочке, за последний год сыграл роль директора патефонной фабрики в Девушке с характером) проводит свою роль с тактом и юмором, его игре, как и прежде, присущи сдержанность и известная графичность. В лице Репнина советский кинематограф—и прежде всего советская кинокомедия — имеет работоспособного и вдумчивого актера.

Если «Оленька» и Муля не сошлись характерами, то Ф. Раневская и П. Репнин не плохо сошлись общей манерой игры и образуют хорошую актерскую комедийную пару.

Новым для советской кинокомедии актером является Р. Плятт (театр им. Ленинского комсомола), играющий холостяка-геолога. Одна из последних театральных ролей этого одаренного артиста — частный поверенный Крогстад в «Норе» Генриха Ибсена. Вспоминая исполнение Пляттом роли Крогстада, бездушного и черствого шантажиста, радуешься богатым творческим возможностям этого артиста. Геолог-Плятт в Подкидыше обрадован, но в то же время озадачен неожиданным вторжением Наташи в его, повидимому, размеренную жизнь; он выбит из привычной колеи, но... не слишком торопится вернуться в нее. Он неумело, но охотно играет с маленькой гостьей, послушно выпол-

«ПОДКИДЫШ»

Сценарий А. Барто и Р. Зеленой. Режиссер Т. Лукашевич. Мосфильм. На фото: арт. Р. Плятт в роли холостяка и Вероника Лебедева в роли Наташи.

Наташа: Ну, полезай!

Холостяк: Нет нельзя... я же...

Наташа: Я тебя примерю.

Холостяк: Я одет, в туфлях, понимаешь, нельзя.

Наташа: А то я с тобой водиться не буду.

няет ее приказания — плавать в ванне, петь детские песенки, а главное, — он держит себя с Наташей как равный с равным, при чем активней оказывается его пятилетняя гостья. Этот тон смущенной неловкости хорошо уловил и верно передал в своем геологе Плятт.

Тепло и лирически проводит Р. Плятт финальную сцену. Ласковая летняя ночь над Москвой подходит к концу. Холостяк-геолог, чью одинокую жизнь неожиданно согрела на короткое время своим присутствием пятилетняя Наташа, раздумчиво бродит по пустынной ночной улице им. Горького... С грустью и нежностью останавливается он у витрины магазина, из которой стеклянным взглядом смотрит на него большая кукла.

Может быть, в этом выступлении Р. Плятта в кинокомедии чувствуется еще некоторая скованность: артист кое в чем еще копирует американских комедийных киноактеров (в частности, по внешнему облику несколько напоминая Гарольда Ллойда). Но он создает теплый человеческий силуэт, и следует пожелать, чтобы «совместительство» театральной работы Р. Плятта с работой в кинематографе продолжалось и в будущем.

Одна из сценаристок Подкидыша — Рина Зеленая, выступая в нем также в качестве артистки (Ариша), оказалась на экране значительно слабее самой себя как эстрадной артистки и литератора. В театре и на эстраде Рина Зеленая создала три основные «маски»—маленькой школьницы, читающей стишки, безудержно болтливой девушки-провинциалки, коверкающей слова, и старомодной в своей салонной «эстетике» некоей «дамы из прошлого». Все три «маски» пользуются успехом у советского зрителя и у... некоторых советских актрис, довольно беззастенчиво копирующих героинь Рины Зеленой. На этот раз в качестве «плагиаторши» выступает сама Зеленая. Повторяя выработанные ею раньше приемы, артистка не создает в Арише, однако, никакого характера, а передает лишь одну внешнюю «характерность» бесконечно болтливой, косноязычной и пустой домработницы, сохранившей черты старой «прислуги».

Причина неполного успеха Р. Зеленой как персонажа Подкидыша состоит, думается, в том, что артистка вместе с режиссером почти без изменений перенесла приемы своей театральной работы в кинематограф. В театральном зале живая забавная скороговорка Рины Зеленой легко и «без потерь» доходит до слушателя. На кинопленке, при недостаточно высоком еще качестве звукозаписи, быстрая болтовня Ариши превратилась в какую-то кашу слов, в которой почти ничего нельзя разобрать.

«ПОДКИДЫШ»

Сценарий А. Барто и Р. Зеленой. Режиссер Т. Лукашевич. Мосфильм.

Милиционер: Обойдите, обойдите...

Холостяк: Не могу, поймите, там девочка маленькая идет, мне догнать надо. Пока я буду огибать, она скроется... Ну, поймите...

Милиционер: Обойдите, не нарушайте правила.

4

В сценарном, постановочном и актерском планах Подкидыш успешно продолжает столь важную для нашего искусства работу по созданию советской реалистической комедии. Излишне напоминать, сколь своевременна и неотложна эта задача.

Нет ничего обидного в том, что Подкидыш — комедия не состояний, но поступков ее персонажей. Сквозь веселую цепь комедийных происшествий, разыгранных одаренными, в большинстве, актерами, проступает, как сказано, наша сегодняшняя советская действительность и прежде всего одно из ведущих начал советских людей—общность мировоззрения, солидарность общественных взглядов, уверенность в завтрашнем дне.

В пропаганде этих важных качеств и должна состоять одна из основных задач советского киноискусства во всем многообразии его жанров — от большой социальной эпопеи до веселой, легкой и жизнерадостной комедии, оперетты, водевиля.

Поэтому — подумаем о Подкидыше. Подумаем о дальнейших новых успехах, новых путях, новых приемах подлинно-советской реалистической комедии.

Театральные актеры в киностудии

О. Андровская

Народная артистка РСФСР

Мне, актрисе театральной, стоявшей далеко от кино, всегда казалось, что это искусство — не для меня, что оно требует прежде всего совершенно особых внешних данных, которые можно охарактеризовать принципиально так: «Чем моложе, тем лучше». Поэтому, когда меня пригласили на роль Поповой в фильме Медведь, я долго отказывалась, не решаясь дать своего согласия. У меня не было уверенности, что я справлюсь с этой работой, мне казалось, что я не подхожу по возрасту и пр. Однако режиссер фильма И. Анненский настойчиво уговаривал меня. и после больших колебаний я согласилась сниматься.

Должна сказать, что с первой киноролью мне очень повезло. Роль эта — театрального репертуара, прекрасная роль прекрасного автора. Режиссер И. Анненский, человек театральный, хорошо знакомый с театральной работой.

Мы дружно взялись за работу, и фильм был снят быстро. Режиссер И. Анненский отнесся очень доверчиво как ко мне, так и к моим партнерам — М. Жарову и И. Пельцеру. На протяжении всей работы я чувствовала большую любовь к актеру, уважение к нему. Анненский всегда шел нам навстречу, считался с нашим мнением, и мне, как актрисе, работать с ним было легко. Я не встречала предложений, чуждых моему актерскому существу. То же было и с другой картиной, в которой я снималась (Человек в футляре).

Моя первая работа в кино уже дала мне возможность судить о том, что требуется от актера на экране. Основа актерского творчества в кино та же, что и в театре. Основа эта — правдивый творческий реализм. Кино еще более чем театр не допускает никакой решительно фальши. Кино — трудное и тонкое искусство, если говорить о действительном актерском творчестве, а не о случайной халтуре. От меня лично кино потребовало мобилизации всех моих знаний, всего моего мастерства и уменья. Я хорошо поняла, что фальшь и наигрыш нигде не могут быть так заметны, как в кино, что экран в этом смысле предательски откровенен. То, чем можно незаметно погрешить на сцене, ни в коем случае не пройдет безнаказанно на экране. Тут вы должны быть наготове в любой момент, непрерывно пребывать в образе, должны быть собраны, предельно просты и правдивы; нигде, повторяю, так не шокирует неправда, как фальшь актера на экране.

Таково общее впечатление, вынесенное мной после моих двух работ в кино. Помимо этого общего впечатления мне хочется указать на некоторые особенности актерского творчества в кино, ранее скрытые для меня как для театральной актрисы. Обнаружила я их лишь в процессе работы в кино.

Прежде всего — о паузах. Мы, театральные актеры, хорошо знаем, что такое пауза на сцене, как она ответственна. Но актерская пауза на сцене, в рамке декораций, театральных аксессуаров — это одно. А пауза на экране, когда выключено все окружающее, когда большим планом дается лишь лицо актера, а иногда даже одни его глаза, когда все внимание зрительного зала собрано на этом лице, — это совсем другое. Здесь, что называется, голый человек стоит перед зрителем. Как же надо сосредоточить все свое внимание на нужных мыслях, чувствах, желаниях, чтобы суметь донести их до зрителя в этот момент. Моменты эти — между репликами — самые трудные, самые ответственные и самые интересные для актерского творчества в кино. Как справляются с этими паузами наши киноактеры и киноактрисы? Надо сказать, что пауза у киноактрис обычно заключается лишь в простом «позировании» своим лицом перед аппаратом и только.

Второй интересный вопрос: что можно сказать о диалоге в кино? Прежде всего, не надо забывать, что даже и в театре мало кто умеет вести диалог так, как это нужно. В кино и подавно его почти не знают. Слушать партнера, понимать, т. е. видеть то, что он вам говорит, слышать его ответ, способный вызвать у вас виденье, отвечать ему так же, т. е. вызвать в свою очередь виденье у него, — всего этого в кино я не знаю. Обычно там говорят для себя или для аппарата, отвечать друг другу не умеют, а как-то словно позируют друг перед другом. Вообще жить, а следовательно и действовать, на экране мало кто умеет.

Почему так великолепно выходят на экране дети и животные? Потому, что они живут, т. е. действуют на экране непрерывно, в каждый момент съемки. Спят ли они, смеются ли, прислушиваются ли, — все это одинаково великолепно доходит до зрителя, потому что делается все это не для кого-то и не перед кем-то, а переживается реально, ибо это — сама жизнь.

С актером же в кино происходит следующее. Вместо того, чтобы жить на экране и что-то делать для определенного человека или определенных данных ему автором людей и забыть о том, каков он, актер, в данную минуту, — он неустанно думает о себе, актере, находится во власти аппарата, а это, естественно, уводит его от правды. В этом и кроется корень актерской фальши на экране.

То же самое и в диалоге. Актер, не получая видения в реплике партнера, неправильно видит сам, а неправильное видение заставляет его неправильно поступать и действовать. Таким образом на экране люди обычно говорят либо с самим собою либо с публикою... но только не друг с другом. В результате получаются два параллельных или даже расходящихся действия.

Если в кино плохо обстоит дело с диалогом, то об общем ансамбле не приходится и говорить. Он отсутствует совершенно. Все живут не друг для друга, а как-то врозь. Массовые сцены в кино носят подчас даже «вампукообразный» характер.

Одним из трудных условий актерского творчества в кино являются разрывы роли по кадрам, маленькие кусочки ее. Как соединить жизнь образа от одного кусочка сценария до другого? Как донести эту жизнь до зрителя? Как сделать, чтобы образ жил непрестанно? Такое положение лишь усугубляет трудность актерского творчества в кино и требует исключительной душевной собранности.

Секрет полноценного актерского творчества в кино состоит в том, чтобы научиться быть предельно простым и искренним на экране. В этом смысле, как я уже указывала, характерен пример с животными и детьми.

Есть еще одна особенность в кинотворчестве, подтверждающая, что актеру кино удержаться в образе гораздо труднее, чем театральному. Очень часто актера смущают окрики перед аппаратом: «Поверните голову», «Отойдите подальше», «Подойдите ближе» и пр. Надо уметь крепко держать себя в руках, чтобы подобные понуканья не выключали вас из создаваемого образа. Мне приходит в голову такой пример. Вас бреют в парикмахерской, вы не имеете права поворачивать в этот момент головы к соседу, но в таком положении ведете с ним очень серьезный разговор. В этом случае вы должны прежде всего крепко сосредоточиться над тем, что вы хотите передать соседу, и видение от вашей реплики должно вспыхнуть у него особенно ярко. Тогда только вы сумеете донести до него вашу мысль, не поворачивая к нему головы и не зацепляя его щупальцами ваших глаз.

Самое опасное для актера в кино — начать показывать себя зрителю: «Смотрите — вот я беру стакан, пью воду, вот я улыбаюсь!» При подобном показывании себя творчеству актера приходит конец! Отсюда и пошло неверное утверждение о какой-то особой четкости жеста, якобы необходимой в кино. Твердое знание того, что́ вы должны делать в данную минуту, и породит эту предельную четкость. Потуги увеличить ее приведут лишь к излишней четкости, к увлечению формой. А тогда всегда возникает опасность, что форма растворит в себе содержание. Выразительным на экране актер может быть лишь тогда, когда он действует от видения. Это и будет предельной четкостью.

Помимо перечисленных особенностей актерского творчества в кино, хочу указать здесь и на один крупный, с моей точки зрения, недостаток в само́м производственном процессе фильма. Есть один момент в этом процессе, когда актера обходят, как мне кажется, совершенно незаслуженно. Это момент монтажа картины. В этом кроется и большая несправедливость и большая ошибка. С последней съемкой актер прощается с картиной, расстается с ней навсегда, и фильм переходит в руки оператора и режиссера. Не знаю, как другим актерам, но мне лично оба раза в этот момент казалось, что я расстаюсь с чем-то мне очень родным и близким.

Оперируя при монтаже с фильмом, и режиссер и оператор очень часто вырезают не то, что нужно по мнению актера и, наоборот, оставляют куски, которые следовало бы, на наш взгляд, уничтожить. В этом случае актер безусловно должен иметь право голоса. Один из чеховских героев в «Трех сестрах», полковник Вершинин, говорил, что хорошо было бы, если бы человек имел возможность жить две жизни, одну начерно, а другую набело.

То же самое и с кинофильмом. После монтажа картины актер видит себя на экране, видит огромные ошибки, зачастую видит, что им взята неправильная линия образа, но... переснять картину уже не имеют права за недостатком пленки или времени, или чего-либо еще.

В процессе творчества истина не может быть ограничена узкими рамками времени. Здесь нужно иметь и время, и место, и возможность для исправления ошибок, так как важнейшей задачей, к которой должен стремиться весь коллектив картины, является выпуск полноценного произведения.

У актера в театре, помимо репетиционного периода, есть в запасе будущие спектакли: премьера не является конечным итогом его работы над ролью. На экране же актер бессилен выправить свою работу и в случаях неудачи у него остается лишь чувство глубокого неудовлетворения и стыда перед зрителем.

Несмотря на то, что в моей работе в кино я вопреки обыкновению не была лишена репетиционного периода, все же это было не то, к чему я привыкла у нас в театре. Мне помогло лишь то обстоятельство, что в обоих случаях моей работы в кино пришлось иметь дело с родным мне и близким чеховским материалом.

Я — актриса комедийная. Меня очень радует это мое амплуа, так как назначение комедийного актера состоит в том, чтобы заставить своим искусством улыбаться душу человеческую. Наш зритель хочет этой улыбки. Но, к сожалению, у нас еще совсем нет настоящих кинокомедий, над которыми зритель не только хохотал бы, но после которых улыбка не сходила бы у него с души; кинокартины, после просмотра которой у него осталось бы оптимистическое впечатление: «Жить — это прекрасно!»

В наших кинокомедиях обычно налицо ряд комических положений и трюков, но в них совершенно отсутствуют правдивые психологические коллизии, заставляющие зрителя по-настоящему смеяться. Фальшиво построенный сценарий, основанный на чисто внешних, внутренне не оправданных комических или трагических положениях, способен лишь вызвать у зрителя или две случайные слезинки или чисто внешне выраженное удовольствие.

В. И. Ленин сказал, что кино является самым важным искусством. Искусство призвано воспитывать массы, развивать в них художественный вкус. Вкус — это один из признаков культуры, мы же, актеры, призваны нести культуру в массы. Понятно, как велика ответственность актеров, призванных прививать массам этот художественный вкус. Их творчество должно быть основано на глубоком, правдивом и высоко художественном понимании образа изображаемого героя. Но наши актеры в кино очень часто увлекаются грубым, чисто плакатным разрешением создаваемого им образа, дешевыми эффектами и трюками.

И поддавшемуся на этот легкий успех актеру остается лишь следить не за внутренней жизнью образа, а за внешним его выявлением, т. е. за дешевыми трюками и позами. Актерское исполнение такого рода может лишь привести к подмене настоящего творчества дешевкой. Такой актер преподносит зрителю все — и свой профиль, и фас, и глаза, и волосы, и нос, и палец, а живого человека-то и нет! Такому исполнению не должно быть места в советском кино.

В заключение мне хочется еще раз напомнить, с каким нетерпением мы, комедийные актеры, ждем появления полноценной, жизнерадостной кинокомедии, так как, думается, трудно найти призвание благороднее и благодарнее, чем нести людям улыбку и радость жизни.

О комедийном жанре, киноактере со стажем и непредвиденных случаях

Игорь Ильинский

Во всех областях искусства если люди хотят добиться какой-либо перемены, улучшения, выхода из создавшегося тупика, реорганизации дела, они прежде всего обращаются к помощи печати, как к самому острому оружию. Каждая статья, ставящая вопрос о каких-либо неполадках, вызывает отклики, иногда целую дискуссию, и обычно кончается тем, что печать помогает вскрыть и устранить эти неполадки. Так бывает во всех отраслях искусства... к сожалению, не всегда так бывает в кино.

Возьмем к примеру популярный в свое время фельетон бр. Тур «Кедр Ливанский» в «Известиях». Отразилось ли в какой-либо мере его появление на положении киноактеров? Смело можно сказать, что ни в какой.

Мне лично пришлось испытать подобное отношение к печатному слову на самом себе. Жалобы на отсутствие у нас хорошей советской кинокомедии стали избитым местом. И я больше года назад на страницах «Искусства кино» изложил свои пожелания на этот счет. Я писал о том, что не нужно бояться смеха, и высказал ряд своих предложений по этому вопросу. С предложениями аналогичного характера выступали в печати и другие товарищи: Н. Черкасов, Борис Тенин и др.

Какое же влияние оказали эти высказывания? Как реагировали на них те, кому следовало это сделать и для кого они писались? Никак, потому что до сих пор для организации этого участка кинематографии у нас почти ничего не сделано. Приходится поэтому начинать, что называется, сначала.

Я говорил о том, что для создания хорошей кинокомедии или, вернее, советского кинокомедийного жанра нужен целый коллектив работников-энтузиастов, отдающих весь свой талант, всю свою энергию, время и знания именно этому делу. Может быть нужна даже особля киностудия. Что же происходит у нас? Лица, могущие помочь в этом, случайно, между делами другого жанра и рода, занимаются иногда и комедийными фильмами. Этой «случайности» далеко не достаточно, чтобы поднять советскую кинокомедию на должную высоту, так как работники эти стоят в стороне от сущности дела, их опыт, талант, их возможности не используются в достаточной мере. Это относится в равной мере и к сценаристам, и к режиссерам, и к киноактерам.

Меня, например, киноактера с большим стажем, никто и никогда не привлекал к делу создания советской кинокомедии. Думаю, что в таком же положении находятся многие киноактеры, режиссеры и, конечно, сценаристы. Говорить на эту тему стало уже скучно, но... повторяться вынуждает сама жизнь. До сего времени у нас не выработан жанр хорошей советской кинокомедии. Что называется, «воз и ныне там».

Холодность наших режиссеров к кинокомедии я лично объясняю тем, что они как бы боятся этого трудного жанра, сознательно избегают его. А такой организации, которая сплотила бы вокруг кинокомедии прочный талантливый коллектив, повторяю, у нас, к сожалению, нет. Поэтому и те, кто пишут об этом, вынуждены пока топтаться на одном месте.

Надо сказать, что привлечение нужных, талантливых работников в кинематограф, использование их там у нас далеко не достаточно. Чем, например, объяснить факт, что я, киноактер почти с двадцатилетним стажем, придя год назад в Малый театр, сразу почувствовал себя там, как дома, близким и нужным театру работником, тогда как в кино я и по сей день чувствую себя неуютно, как бы случайным гостем.

Структура театра такова, что там заботятся об актере, считаются с ним, актерские кадры используются в основном правильно. Актеру там давно уже отведено первое, почетное место. Поэтому актер чувствует, что он нужен театру, что он здесь — главная пружина, тогда как в кино он является лишь случайным гостем в случайном фильме, натурщиком на час.

Звучит анекдотом следующий факт. У нас сейчас выстроены кинофабрики-дворцы с удобствами для всех и вся, кроме... актеров. Например, актерских уборных в том смысле, как это понимается в любом театре, там нет. О них при постройке, повидимому, забыли. Есть две-три общие комнаты для бесчисленных актерских групп. И вот на этих богатых кинофабриках (а они, конечно, богаче любого театра) актеры должны часами слоняться в нетопленых, вонючих коридорах, на сквозняках, работать в очень сложных и тяжелых условиях. Вообще, если в киностудии и проявляется иногда какое-либо внимание к актеру, то оно носит чисто внешний, случайный характер и не является вниманием по существу. Придите на любую кинофабрику — и вы увидите царство кого и чего угодно, но только не актера. А между тем как в театре, так и в кино центральной фигурой является, конечно, актер: зритель идет прежде всего, чтобы смотреть актерскую игру.

Поэтому не удивительно, что наши киностудии несмотря на приказы Комитета не сумели создать вокруг себя крепких актерских коллективов и им приходится по преимуществу пользоваться гастролерами из театров, выпрашивать актеров у театров со всеми последствиями, вытекающими из такого положения вещей, т. е. использовать урывки свободного времени занятых в театрах актеров, менять часы съемок, переставлять или просто отменять их в зависимости от случайных перемен в театре. Поэтому так часто и рушится план съемок, запаздывает выпуск картин, поэтому нигде в другом месте не работают так много на сплошной «штурмовщине», как на кинофабриках. А театральные актеры, не вовлеченные в систематическую работу кинофабрики, ее случайные гастролеры, менее всего заботятся об ее удобствах и продуктивности ее работы.

Между тем нашлось бы немало театральных актеров которые искренне хотели бы подойти к своей работе в кино, идейно, с энтузиазмом отдались бы этой работе, горели бы ею. Но для этого нужно, конечно, совершенно иное отношение к актеру со стороны киностудии. Такие

актеры-энтузиасты ценят в кинематографе прежде всего большое искусство, доходчивое до широких масс. Они понимают, как много может дать актеру эта работа, если кинофабрика сумеет правильно подойти к ним.

Многих актеров, снимающихся в кино, часто поругивают за холодное, построенное чуть ли ни на одном расчете отношение к их работе в кино. Мне кажется, что зло здесь не в актерах, а в самой системе работы киностудии с актером. Подобное меркантильное отношение актеров к кино создано этой системой. Ибо каждый актер, приходя на работу в кино, хорошо знает, что через три месяца, когда съемка картины будет окончена, с ним в киностудии попрощаются и о нем забудут.

Меня часто спрашивают — почему я не снимаюсь. Почему выходит так мало картин с моим участием? Каковы мои планы работы в кино? Думаю, что подобные вопросы задаются не только мне одному, но и всем нашим популярным киноактерам. Мне (повторяю, киноактеру с большим стажем) стыдно сознаться, что я, в сущности, не имею никакого отношения к творческим процессам в близком мне кинематографе, что я иду туда только тогда, когда меня зовут на какую-нибудь случайную роль в случайном фильме (случайное предложение того или иного режиссера с предоставлением мне права выбора сценария, роли). Из предложенного я выбираю лучшее, даю свое согласие — вот и все, к чему сводится мое участие в творческой жизни кино. Говорить же о каких-то творческих планах в создании сценария, роли и прочем не приходится. Наоборот, при моем большом киноопыте мне всегда приходится на ходу, уже в процессе работы над ролью, переделывать и изменять многое не только в актерском, но даже и в сценарном плане. Между тем к моменту работы над сценарием он уже проштемпелеван. Таким образом приходится проделывать двойную сложную работу, тогда, как если бы я творчески участвовал в этой работе раньше, делать этого не пришлось бы. Все это снова говорит о ложном положении актера в кино.

В последнее время у нас принято считать чуть ли не порочным создание сценария на определенного актера. Я бы сказал, что не следует делать так, если этот принцип взят в узком смысле слова, т. е. если весь сценарий построен на сплошных популярных штампах и штампиках того или иного популярного киноактера. Если же принять во внимание, что основным в каждой кинокартине является прежде всего актер или актеры, призванные исполнять основные роли, то необходимо, чтобы при работе над сценарием учитывались их вкусы, творческие поиски, опыт.

У нас принято говорить: «Этот актер плох в кино, но хорош на сцене». Или наоборот: «Этот актер хорош в кино, но никуда не годится в театре». Мне кажется, что это совсем неверно. Творчество в кино помогает творчеству в театре, и наоборот. Как я уже сказал, природа актера одинакова и тут и там. «Театральный» актер будет плох и в кино, если он плох в театре. В этих случаях прежде было принято ссылаться на «фотогеничность». Но фотогеничность совсем не является решающим моментом в исполнении кинороли. Основным как в кино, так и в театре всегда является внутренний багаж актера и его эмоциональная сущность. Поэтому я не разделяю эти два жанра искусства. Вопрос заключается лишь в качестве актерской техники, которая одинаково нужна и в кино, и в театре, и на эстраде, и в чтении — каждый раз в другом качестве.

Чему кино может научить киноактера? Прежде всего более тонкой филигранной игре. Театральному актеру легко скрыть дефекты своего исполнения среди театральных кулис. За всеми театральными аксессуарами его не преподнесут первым планом, как это делают на экране. Но по существу плохой актер будет везде одинаково плох, дурная театральщина одинаково непростительна ни в кино, ни на сцене, и такой актер может быть интересен лишь очень невзыскательному зрителю.

Одним из основных требований успешной работы над фильмом является репетиционный период. С некоторых пор у нас уже принято говорить не «кинофабрика», а «киностудия». Репетиционному периоду сейчас как бы уделяется должное внимание, и даже на него полагается по плану известное количество времени, но... обычно время его сильно укорачивается за счет съемочного периода: съемки являются реальным выполнением плана и довлеют над всеми остальными производственными процессами.

На основании моего опыта с Мосфильмом (Волга-Волга) и Ленфильмом (Хирургия) могу сказать, что репетиционный период у нас далеко еще не налажен. Нет необходимого для него условия — общего горения, того горения, которым почти всегда отмечены взаимоотношения отдельного режиссера и отдельного актера. Да это и понятно, ибо всякий энтузиазм может погаснуть в условиях, в которых проходит на фабрике репетиционный период.

Если режиссер и актер зажглись этим общим творческим горением, то всякое местничество отходит на второй план, режиссер вдохновляет актера, а актер—режиссера. Бывают, конечно, несчастные случаи, когда, скажем, актеру трудно убедить режиссера в том, что предложенное им плохо или мелко. Но подобные несчастные случаи возможны только с плохим режиссером, и основаны такие ссоры исключительно на мелком самолюбии.

Если же режиссер и актер твердо договорились об общей цели, к которой они идут, то в случаях разногласия они лишь обогащают друг друга, вопросы самолюбия отпадают, происходят взаимные уступки. Дружеское внимание и любовь этих сотоварищей по работе, взаимное доверие и увлечение друг другом как художниками всегда дают великолепные результаты. Поэтому необходимо, чтобы в процессе работы этот дух взаимного понимания и доверия постоянно подогревался.

...Меня часто спрашивают — как я попал в кино? Ответить на этот вопрос чрезвычайно просто. Попал я в кино почти двадцать лет назад так же случайно, как случайно попадаю в настоящее время и как случайно буду (а может быть и не буду) попадать в будущем. Как я уже сказал, к сожалению, тут все — дело случая

Александра Соколова и другие

Р. Юренев

Огромная, плодотворная жажда жизни, неудержимая воля к движению вперед отличают человека нашего времени. Жить лучше с каждым днем, расти, подниматься на каждом, даже маленьком деле, работать так, как можно только мечтать, стремиться к тому, чтобы желание становилось жизнью. И двигаться дальше, вперед.

Это — не хищная цепкость Растиньяка, не трагическое упорство Мартина Идена, не сила, рожденная одиночеством. Это способность, воспитанная в коллективе, это совместное дело, это качество сыновей народа, сбросившего цепи эксплоатации, граждан страны построенного социализма.

«Сделать карьеру» — звучит у нас анахронизмом. «Вырасти», «достигнуть», «победить» — каждодневные, знакомые слова. Расти, добиваться — стало у нас обязанностью. Излюбленная тема лучших произведений прошлого — трагедия человека, опередившего свое время,—у нас невозможна. Трагедия человека, отстающего от эпохи, может сейчас занимать умы. Потому что невиданный в истории прогресс человеческого общества обязывает расти каждого.

Армия делает переход. Люди, спаянные одной волей, идут плечо с плечом. Кто был в строю, знает: отстать немыслимо. Это чувство коллективизма. Это чувство рождает волю к преодолению всех препятствий, к неуклонному движению вперед. Может быть поэтому в нашей стране любят демонстрации, в нашей литературе распространены — «колонна», «ряды», «марш», «командиры», — военные, коллективные слова.

О том, как растут наши люди, поднимаются вместе со всей страной, говорят лучшие произведения советского искусства. Излюбленная, генеральная тема. Она лежит и в основе фильма Член правительства.

Армия делает переход. Движутся массы людей. Но стройные ряды полков состоят из отдельных, часто не похожих друг на друга бойцов. Если

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Сценарий К. Виноградской. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: арт. П. Назаров в роли агронома и засл. арт. В. Марецкая в роли Александры Соколовой

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Сценарий К. Виноградской. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. респ. Б. Блинов в роли секретаря райкома, засл. арт. респ. В. Ванин в роли Ефима Соколова и засл. арт. респ. В. Марецкая в роли Александры Соколовой

внимательно присмотреться — у каждого своя походка. Это знают хорошие командиры, знакомые с каждым бойцом.

О том, как растут наши люди, пишут зачастую общо, неконкретно, схематично. Живые люди действительности предстают во многих произведениях бледными схемами, в костюмах, сшитых из плакатов и лозунгов. Хорошо, что героиня фильма Александра Соколова имеет судьбу самобытную, яркую, имеет индивидуальность. Поэтому ей веришь. Поэтому веришь, что таких Соколовых много.

◇

Нет в ней ничего особенного: щуплая бабенка с умными, живыми глазами. Пригнали ее в район, напугали непонятными обвинениями, утомила ее весенняя распутица, обидела неправота имущего власть начальства. Но не сдается бабенка, голосит, толкается, хочет добиться правды и не знает, как. Секретарь райкома партии почувствовал и назвал ей ее правду. Тогда Александра как-то ослабела, размякла вся, открыла секретарю всю душу, рассказала про безрадостную молодость, про любимого мужа, смутилась, хотела рассердиться, да засмеялась.

Именно в этой сцене минутной доверчивой слабости раскрывается сила Александры Соколовой: чувство правды, желание расти, жить лучше.

Здесь вспоминаешь: русская женщина. Некрасов. Толстой. «Луч света в темном царстве» — Катерина Кабанова. Сколько силы, русского народного достоинства в Арине — матери солдатской, в женах декабристов, — но большая печаль овеяла эти образы. Любовь, желание жить, стремление к светлому будущему утопила Катерина в мутной волжской воде, в грозу. Сколько любви и усилий потратила зря чеховская Душечка. Сколько песен спето про горькую бабью долю, сколько обидных пословиц сказано про бабий ум, про курицу, что не птица...

«...Наш закон первый раз в истории вычеркнул все то, что делало женщин бесправными. Но дело не в законе... Положение женщин до сих пор оставалось таковым, что его называют рабским; женщина задавлена своим домашним хозяйством и от этого положения ее может спасти только социализм, только тогда, когда мы от мелких хозяйств перейдем к общему и к общей обработке земли» (Ленин) [1].

«Дело прежде всего в том, что колхозное движение выдвинуло на руководящие должности целый ряд замечательных и способных женщин... Женщины в колхозах — большая сила... Что касается самих колхозниц, то они должны помнить о силе и значении колхозов для женщин, должны помнить, что только в колхозе имеют они возможность стать на равную ногу с мужчиной. Без колхозов — неравенство, в колхозах — равенство прав. Пусть помнят об этом товарищи колхозницы и пусть они берегут колхозный строй, как зеницу ока» (Сталин) [2].

Александра Соколова не читала этих замечательных слов, но она поняла идеи раскрепощения женщины всем сердцем, проверила их всей своей самоотверженной деятельностью в колхозе. «Мы этого колхоза, может, сто лет ждали» — говорит она. А раз дождались, надо поставить крепко. И все свои силы она отдает любимому делу. Любовь, семейное счастье, самолюбие, покой приносит она в жертву, потому что знает — все это вернется сторицей, надо только победить. Подводит счета, уговаривает лодырей, ходит за плугом, соединяет и разлучает влюбленных, готовит доклады, плачет, пляшет, ездит в район, доит коров — и растет, учится, раскрывает свой необычайный государственный талант.

Драматург Катерина Виноградская писала про свои встречи с большой синеглазой женщиной, прекрасным председателем колхоза. Режиссеры Хейфиц и Зархи писали о своих встречах с колхозницей — депутатом Верховного Совета.

Думаю, что каждый зритель видел, знаком, читал в газетах про женщин, подобных Соколовой.

Просмотрев фильм, вспоминаешь тех, кого знал или видел. Да, Соколова похожа на них. Но есть в этом образе неповторимая человеческая индивидуальность, судьба Соколовой необычна, своеобразна. В этом своеобразии и заключена типичность образа.

«Нет такого закона,—так будет!»— говорит Соколова, мучаясь над вопросом о распределении колхозных доходов. И, действительно, закон о трудоднях появляется через несколько дней в газетах. Значит, умна и талантлива Соколова, предсказавшая решение правительства. Значит умен, гениален закон, во-время ответивший требованиям народа.

[1] Том XXIII, стр. 285—286.

[2] И. Сталин «Вопросы ленинизма», II изд., стр. 420.

Просто и глубоко показывают эти сцены нерушимую связь большевистской партии, советского правительства с народом, непоколебимую веру народа в свое правительство.

Соколова добилась, выросла, победила, прославилась. Но разве оторвалась она от своего колхоза, от своих односельчан, от остальных советских граждан? Тематически фильм отвечает на это правильно. Вырос, окреп колхоз. Много и горько ошибавшийся Ефим Соколов соревнуется с женой, хочет ее догнать. Телегина стала медицинской сестрой. Никита — знатным комбайнером и красным командиром, Петя и Дуська — агрономами. Все выросли, добились, победили. Потому что к победе шли коллективно, в сомкнутом строю. Только Соколова — в первых рядах.

В наше время первые ряды становятся все многолюдней...

Фильм Член правительства содержит большие, животворящие идеи. Политическое значение, художественный успех—обусловлены этим.

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Сценарий К. Виноградской. Режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. респ. В. Марецкая в роли Александры Соколовой, арт. А. Матвеева в роли Дуськи, арт. А. Консовский в роли Петьки и арт. Н. Крючков в роли Никиты Соколова

◇

Художественные произведения, построенные на раскрытии одного центрального — значительного и возвышенного образа, все умножаются в нашем искусстве.

Биографический роман занимает сейчас едва ли не ведущее положение в литературе. Очерк обычно посвящается жизнеописанию какого-либо прославленного человека. Портретная живопись доминирует на всех художественных выставках. Памятник, портретная статуя, бюст преобладают в скульптуре. В творчестве молодых лирических поэтов появляются стихотворные портреты исторических героев и еще чаще — наших современников.

Художников увлекает герой.

Особенно характерно это для кино. Исторические фильмы—Александр Невский, Петр I, историко-революционные фильмы о Ленине, трилогия о Максиме, Депутат Балтики, Чапаев, фильмы о современности — Великий гражданин, Встречный, наконец—Член правительства.

Невиданный в истории расцвет человеческой личности при социализме, сталинская забота о человеке — легко ощутимая причина этого тяготения к изображению живого человека, современника.

Вдохновленные прекрасным героизмом людей, гордые за человечество, советские художники стараются возможно подробнее и полнее отобразить в своих произведениях человека. Рамки произведения заставляют делать строжайший отбор. Появляются произведения, посвященные одному герою.

Но человеческий характер раскрывается во взаимоотношениях с другими человеческими характерами. Центральный герой может быть очерчен достаточно ярко лишь при условии полного и всестороннего раскрытия второстепенных персонажей, точного и правдивого изображения эпохи, в которой живет герой, тонкого описания природы, окружающей героя.

Хейфиц и Зархи в своем фильме Депутат Балтики создали незабываемую атмосферу времени действия. Второстепенные персонажи имели законченные, развитые характеры.

В Члене правительства—одна героиня. Все остальное — на среднем, иногда на низком уровне. Это серьезный недостаток, приводящий к срывам. Он тем более серьезен, что всей тяжестью ложится на центральную идею фильма о коллективном росте советских людей. Внешнее соотношение соблюдено. Я уже говорил, что все герои выросли, улучшили свою жизнь. Но это сказано, а не доказано, не показано в фильме с достаточной художественной убедительностью.

Муж Александры — Ефим Соколов. В замысле это был, вероятно, горячий, анархически настроенный человек. Главенство в семье, личная независимость, фамильная соколовская гордость — для него выше всего. Как больно он ошибся, когда захотел итти в одиночку! Пришлось вернуться побежденным с копеечной дудкой для не узнавшего его сына. Здесь должна была зазвучать трагическая тема человека, отставшего от своего времени. Эта тема, развернутая широко, была бы лучшим подтверждением победы Александры. Но тема эта скомкана, приглушена. Переломные моменты в психологии Ефима показаны вскользь. И—основное—Ефим в фильме «Член правительства» глуповат. Он суетится вокруг работающей Александры, исполненный самодовольства, уверенный, что «выручает» свою жену. Позорное возвращение научило его немногому. С тем же наивным самодовольством он «везет» Александру в район, механически повторяет ее распоряжения, теряется и говорит глупость: «Убита, но не до смерти», когда его жена падает от пули врага. Как он становится заве-

дующим молочной фермой, неизвестно. Его речь о том, что он догонит жену, Соколова выслушивает как лепет младенца. Заключительный проход по хлеву — режиссерски сделан очень изящно, но лишь подчеркивает ироническое отношение авторов к Ефиму.

В. В. Ванин — большой, яркий, глубокий артист. Он не потерял ни одной крохи из того, что предоставили ему авторы. Он пользовался всеми возможностями своей роли и в лучших сценах поднялся до высокого драматизма: возвращение, проход по лестнице с раненой женой на руках. Но актер не волен делать глупого героя умным, вкладывать смысл в бессмысленные реплики. Все, что есть хорошего в образе Ефима, — дело таланта Ванина, но этого, увы, недостаточно.

Слабейший образ фильма — Телегина — неудача актерская. Появление на экране актрисы В. Телегиной вносит в фильм шум, суматоху, дурной театральный переигрыш, преувеличенную жестикуляцию, плаксивые, истерические интонации. Все это резко дисгармонирует с общим стилем актерской игры—спокойным, точным. Неприятное чувство усугубляется тем, что совершенно аналогичный образ Телегина создала совсем недавно, в фильме Учитель. Только там была как-то скромнее, мягче. Герасимов, видимо, умел сдержать неумеренный темперамент актрисы. Хейфиц и Зархи, отличающиеся умением работать с актером, совершенно неожиданно еще «помогли» актрисе, придумав для нее дешевые трюки сомнительного вкуса, вроде грубого басовитого возгласа «кто там», следующего непосредственно за плаксивым «я женщина слабая»...

Печально констатировать, что очень талантливый Н. Крючков вновь повторяет самого себя. Мы уже неоднократно убеждались, что Крючков прекрасно пляшет, что у него искренняя, обаятельная улыбка. В Члене правительства Н. Крючков не сообщил нам ничего нового. А мог бы. Характер Никиты Соколова существенно отличается от галлереи «стопроцентных» героев, сыгранных Крючковым за последние годы.

Хорошо провели свои маленькие роли А. Консовский (Петя) и К. Сорокин (Телегин). А. Консовский играет очень скупо, сдержанно. И образ молодого честного и застенчивого колхозного парня получился чистый, исполненный достоинства и теплоты. У Сорокина — мягкий, тонкий юмор. Хитрый лежебока, лодырь, бессознательно подрывающий колхозное строительство, — мог бы быть решен более острыми, сатирическими средствами. Но и беззлобная, мягкая манера Сорокина достигает цели — образ вышел правдивым благодаря искренности актера. К сожалению обе роли настолько незначительны, что не дают возможности хорошим актерам раскрыть образы полно и всесторонне.

Кто противопоставлен Соколовой, кто борется против ее достижений, старается скомпрометировать, обмануть, оболгать, наконец — убить ее? Троцкист Сташков и кулацкий агент агроном Кривошеев.

Решительная победа коллективизации во многом зависела от того, что партия во-время разгромила загибщиков, горе-коллективизаторов, болеющих головокружением от успехов, а также врагов, действующих по указке предателя Троцкого. Тот, кто ошибался, — успел осознать и исправить свои ошибки. Тот, кто сознательно вел подрывную работу, затаил черную злобу, перешел к более скрытым и еще более подлым способам борьбы — и был разоблачен впоследствии как враг народа. К этим последним относится Сташков. Он — заклятый враг народа, поэтому так безгранична его ненависть к Соколовой. Это и нужно было показать. Но в фильме Сташков глуп — и только. В тридцатом году, он горланит об авторитете члена партии и делает умоляющие знаки Соколовой, когда она говорит секретарю, что он «коллективизировал» с наганом в руках. В тридцать шестом году, он — толстобрюхий, обюрократившийся заведующий райзо, бубнит общие казенные фразы. Не показана подлость, злоба, опасность этой притаившейся гадины. Этого не попытались сделать ни авторы, ни артист В. Меркурьев.

Агроном Кривошеев — несколько сложнее и интереснее. Он труслив. Он прикрывается мнимой ученостью, старается все запутать, осложнить, затруднить. Он втирается в доверие, льнет к Соколовой, приторно напоминает о своей дружбе. Лишь в самый последний момент он решается на террористический акт и выполняет его, обливаясь липким потом мерзкого, животного страха. Сцена, когда Кривошеев бежит за широко шагающей Соколовой, уговаривает, умоляет ее, нервно нащупывая браунинг в кармане — прекрасная, сильная сцена. Но все другие сцены Кривошеева значительно слабее. Актеру Н. Назарову мешает в основном искусственный, манерный текст. Назойливое вворачивание ученых слов, неестественное построение фразы — приемы, которыми злоупотребляет драматург, лишая актера возможности разнообразить выразительные средства. И поэтому агроном Кривошеев однообразен и тоже кажется глуповатым, примитивным.

Победа над глупым врагом не приносит славы. Но какой бессмертной славой покрыли свои имена лучшие люди наших колхозов, поборовшие врагов, опасных своей ненавистью к народу, изобретательных в своей подлости, страшных тем, что потеряли человеческий облик!

Из-за слабости отрицательных персонажей острая классовая борьба в колхозе, вырастившая Соколову, показана в фильме Член правительства без необходимого размаха и силы.

Другой, не менее серьезный недостаток — образ секретаря райкома.

Партия большевиков поняла, оценила, подняла Соколову. Об этом говорит весь фильм, сама Соколова, в этом — идея произведения. Партию должен олицетворять в фильме секретарь. Но этот образ получился бледным.

Только в первой сцене секретарь действует, мыслит, волнуется, горит. В остальных сценах он вял, схематичен. В этом виновны и авторы и исполнитель — Б. Блинов.

Секретарь райкома в фильме не имеет своей судьбы, его функции заключаются лишь в том, чтобы руководить другими, напутствовать, комментировать их ошибки. Такие роли существуют давно, их называют резонерскими. Решающим недостатком многих наших фильмов являлось именно то, что партийное руководство олицетворялось в них не живым человеческим образом, а схемой резонера, бесконечно рассуждающего и поучающего.

К такой схеме близок секретарь райкома — Блинов. Он даже не имеет имени и фамилии. Между тем К. Виноградская писала в начале своей работы над сценарием, как важно вместо схематического названия действующих лиц — девушка, вор, молодой человек, портной, красноармеец — дать впервые своему герою имя и фамилию. И дальше: «Вслед за ответственностью перед именем автор открывает доступ в свое сознание другим несравненно сложнейшим ответственностям: перед образом, перед действительностью».

Ответственность перед зрителем за создание важнейшего образа руководителя-большевика была очевидна

К. Виноградской. И тем не менее образ не получился. Функции его правильны идейно и сюжетно, но не очеловечены в характере: секретарь — схема, а не живой человек.

За плечами Б. Блинова — опыт создания образа Фурманова. Полноценный драматургический материал Чапаева послужил хорошей основой для работы актера. Ум, подтянутость, дисциплина, находчивость, храбрость, любовь и дружба к Чапаеву — далеко не полный перечень человеческих качеств Фурманова, воплощенных Б. Блиновым.

А в Члене правительства — полнеющий, мягкий человек, должно быть неглупый, умеющий разбираться в людях. Вот все, что можно сказать о секретаре.

Разрыв между качеством центрального и второстепенных образов в фильме Член правительства очевиден. Отсюда — разрыв между правильно поставленной темой коллективного, общего роста наших людей и воплощением этой темы на экране.

◇

Мы отметили серьезные и принципиальные недостатки фильма Член правительства. И все-таки фильм правдив, полон мысли и страсти, фильм захватывает и вдохновляет зрителя. И все-таки критики, поспешившие объявить Член правительства большой победой советского кино, имели на то основание. Недостатки фильма во многом искупаются безоговорочным успехом центрального образа.

Критика уже отмечала, что жизненность и сила образа Александры Соколовой в том, что она пришла в фильм, имея за плечами сложную, противоречивую биографию. И эту биографию узнает зритель.

Дело, конечно, не в том, что Соколова дважды рассказывает о своей тяжелой молодости, о безрадостной жизни — до начала действия фильма. Биография Соколовой выражается во всех ее поступках, речах, в действии, заключенном в фильме. Обязательность каждого поступка — и отсюда правдивость каждого поступка. Именно так, а не иначе должна была поступить Соколова, принявшая тяжелую честь руководства колхозом. К этому ее обязывала вся ее тяжелая, безотрадная жизнь. Именно так должна была она предсказать закон о трудоднях, к этому ее обязывал опыт крестьянки, чутье советского человека, знание нужд народа.

Органичность каждого поступка и отсюда — закономерность роста, развития образа. Трудное, счастливое движение человека вперед. И особенно хорошо то, что, непрерывно совершенствуясь, Соколова остается сама собой, сохраняет все свои индивидуальные особенности, ни на минуту не становится схемой якобы «перестроившегося», «перерожденного» человека.

В этом большая победа авторов и исполнительницы роли Соколовой — В. П. Марецкой.

Хейфиц и Зархи «открыли» в 1936 году Николая Черкасова.

Эксцентрический актер оказался способным к тончайшей, смелой, подлинно реалистической разработке характера. Теперь молодые режиссеры «открыли» Марецкую, сыгравшую с 1925 года пятнадцать ролей в кино, столько же в театре Завадского..

В. Марецкую правильно считали актрисой эксцентрической. Такой вышла она из студии Завадского, так работала и в кино и в театре. Эксцентрическая трактовка образа Соколовой была бы абсурдна. Марецкая нашла для образа русской крестьянки подлинно реалистические краски. И вместе с тем в работе Марецкой нет ни тени того скучного, вялого, рабского правдоподобия, которое часто путают с реализмом. Актриса удачно использовала весь свой предыдущий творческий опыт, уверенно переходя от одного состояния, одного игрового куска к другому. Смелость, разнообразие приемов, резкая смена настроений, богатство интонаций, четкость — часто подчеркнутая — внешнего рисунка, всегда оправданного внутренним состоянием.

Сравните походку Марецкой в первой сцене, на дороге, в грязи, в сцене собрания колхозников, в сцене с агрономом перед выстрелом, коротенький проход перед дверьми Кремлевского зала. Лица Марецкой ни в одном случае не видно. Но весь облик ее выражает то внутреннее состояние опустошенности, то безнадежности, то гнева, то счастливой растерянности. Сравните мимику Марецкой в первой сцене с секретарем и в заключительной сцене на трибуне. В обоих случаях — напряженная мысль, но в начале она лишь пробуждается, а в конце она парит высоко, свободно и горделиво. Когда уходит муж, Санька внешне спокойна, но мы чувствуем ее слабость, растерянность. Когда муж возвращается,— Санька слабеет, чуть не теряет сознания, но мы чувствуем силу победительницы. Вспомните переход от веселого смеха к жалобным слезам на одинокой, вдовьей постели—не нужно будет перечислять всего щедрого многообразия средств, которыми Марецкая владеет в совершенстве, владеет смело, без оглядки на правдоподобие, на «всамделишность», на привычность.

Есть в Соколовой-Марецкой и мужественное упорство и женственная мягкость, и неиссякаемая веселая энергия, и грусть неистраченной нежности, и отчаянность, лихость, и скромность, даже робость. Все эти казалось бы противоречивые качества уживаются, сплетаются в одном характере и делают его правдивым, живым.

Текст, произносимый Марецкой, не всегда хорош. Подчас он кажется стилизованным под крестьянский говор, составленным по словарю Даля. Но большое чувство, которое вкладывает Марецкая в каждое слово, оправдывает текст смысловой правдой. Глубоко проникнув в сущность образа, созданного драматургом, актриса обогатила и воплотила его с замечательным талантом.

Образ Александры Соколовой может встать в ряд лучших женских образов русского искусства. Образ русской женщины сталинской эпохи — сильный, оптимистический, сложный и строгий.

◇

Профессиональная культура коллектива, создавшего фильм, высока. Монтаж, звук, операторское мастерство—находятся на той стадии зрелости, когда теряется необходимость в «находках», трючках, кундштюках и обретается простота, подчиненность приема содержанию.

Оператор А. Гинцбург снял фильм хорошо. Но пейзаж, так расхваленный критикой, вызывает все же некоторые возражения. Ночные планы реки похожи на декорации, они слишком театральны. Веселые зимние пейзажи в конце фильма — излишне красивы, близки к сусальности.

Член правительства — фильм несомненно интересный. Он заключает в себе элементы и большого успеха и серьезных неудач.

Именно потому, что достоинства Члена правительства велики, становятся досадней его недостатки. Именно потому, что у нас умеют делать хорошие фильмы, нужно требовать, чтоб их делали еще лучше.

Школа, семья, фильм

Б. Каттель

О Личном деле спорили годами: спорили о сценарии, который долгое время не принимался студией и приобрел право на кинематографическое существование только после того, как он получил первую премию на сценарном конкурсе; спорили о трактовке сценария в фильме; наконец, спорят о готовой ленте — первом кинопроизведении, посвященном советской школе, привлекшем к себе внимание как детской, так и взрослой аудитории.

Есть темы, которые в силу инерции принято считать «опасными» для кинодраматургов, режиссеров, операторов, актеров. Такой до последнего времени являлась тема советской школы.

Плохие картины о школе, трудности воспроизведения жизни школьного коллектива, богатого своими специфическими и не всегда доступными восприятию взрослого горестями и радостями; равнодушное отношение ряда руководящих работников кинематографии к «мелким, лишенным подлинного драматизма» событиям, на которых строятся сюжеты детских фильмов, сделали свое отрицательное дело. Сценарии фильмов о школе не писались или писались из рук вон плохо, работники детской кинематографии, проходя мимо дирекции или сценарного отдела, чуть ли не шептали заклинания, моля судьбу избавить их от работы над школьным фильмом, а школьники негодовали, справедливо требуя показа на экране основного, что составляет содержание их жизни, — школы с возникающими в ней конфликтами, с этико-моральными проблемами, над разрешением которых бьется все подрастающее поколение нашей страны.

Учитель В. Поташов обобщил многолетний опыт своей работы в школе в форме киносценария. Личное дело в какой-то мере является творческим опытом педагога, образным рассказом о том, как в школьном коллективе создаются люди, как формируются цельные и интересные характеры.

Автор сценария хотел рассказать об ошибках и благородстве характера Аркадия Зубова, о трусости и безволии Левы Прокушева, о заблуждениях педагогов и родителей, о пионерском коллективе, о дружбе, об элементах старого и нового, борящихся в нашей советской школе.

По началу сценарий кажется многотемным, но иначе и нельзя разрешать такие сюжеты. Нельзя изолировать от семьи школу и все происходящее со школьником в коллективе, как невозможно показать личные переживания подростка, его конфликт с семьей в отрыве от всей окружающей его действительности. С этой точки зрения тематический круг сценария Личное дело очерчен абсолютно правильно. Правильно намечен и центральный конфликт, основанный на «обыкно-

---

«ЛИЧНОЕ ДЕЛО»

Сценарий В. Поташова. Режиссер А. Разумный. Оператор А. Селянкин. Союздетфильм. На фото: арт. П. Савин в роли учителя и Лора Минаев в роли Аркадия Зубова

венном», маленьком, казалось бы незаметном, происшествии.

«Коготок увяз, всей птичке пропасть» — гласит старая русская поговорка.

С мелочи началось «преступление» Левы Прокушева (так, кстати, в первой редакции и назывался сценарий), с безобидной ребяческой шалости—попытки натянуть на голову гипсового бюста великого физика противогаз и с разбитого стекла как следствия этой попытки. И эта-то мелочь явилась отправной точкой ко всем дальнейшим событиям, весьма печальным не только для Левы и Вити Сурикова, но и для Аркадия и для всего класса.

Большим достоинством Личного дела является то, что сценарист, режиссер и весь работавший над фильмом творческий коллектив показывают все происходящие события всерьез, без нудного сюсюканья и покровительственного похлопывания по плечу, без скидок на «ошибки юности», о которых, как многим кажется, надо говорить с улыбкой.

Но серьезность и принципиальность, с которой подходят создатели фильма к разрешению основных происходящих в нем событий, заставляет также серьезно и принципиально рассматривать отдельные, но серьезные ошибки, которые наметились в этом первом, интересном произведении о школе.

Найдя правдивые и яркие штрихи для обрисовки Аркадия, Левы, Вити, авторы оказались в значительно более тяжелом положении, когда дело коснулось взрослых. И вовсе не потому, что в фильме ведущее положение у ребят, а взрослые выполняют чисто служебную для сюжета функцию, как это пытались изобразить некоторые рецензенты, — дело в ином. Стремясь к возможно более многогранному раскрытию характеров ребят, автор, а вслед за ним постановочный коллектив, развили эту «многогранность» за счет раскрытия внутреннего мира тех взрослых, с которыми сталкиваются подростки. И поневоле возникает вопрос о том, откуда у Аркадия Зубова, сына весьма бездумных и, сказали бы мы, неумных (судя по фильму) родителей такая сложность характера, такая глубина психологических переживаний. А ведь Аркадий не «чудо-ребенок», не «вундеркинд», а обыкновенный советский школьник со свойственными его возрасту слабостями и заблуждениями, но с твердым и принципиальным в вопросах чести и справедливости характером.

Дело совсем не в том, что представление о чести навеяно у Аркадия старыми книгами и устаревшими понятиями, дело в том, что Аркадий умеет очень убедительно и немногословно обосновать свою философию. Одна его реплика о том, что «даже гимназисты» не ябедничали, свидетельствует о чрезвычайном уважении и любви, которые Аркадий питает к своей школе; он, советский школьник, ни в чем не может уступить гимназисту, особенно в вопросах школьного кодекса морали, который он понимает совершенно по-гимназически.

А взрослые — отец, учитель, мать? (Кстати, последней совсем не повезло: в картине у нее отобрали даже то небольшое, человеческое, чем наделил ее автор в сценарии.) Взрослым не помогают длинные рассуждения, разговоры и даже речи, которые они произносят по ходу действия. Лишь явной неудачей авторов фильма можно объяснить то, что мы, взрослые люди, наблюдая поступки себе подобных на экране, возмущаемся не только и не столько самими поступками, сколько тем уровнем культуры и интеллектуального развития, который мог продиктовать именно такую систему поведения.

Характерна в этом отношении сцена из эпизода «Жигули» с весьма неумелым и прозрачным допросом Владимира Николаевича всей детской группы. Веселье массовки, радость, вызванная солнечным утром и свободой, внезапно нарушается грубым и малотактичным вопросом педагога, вопросом который звучит, как фальшивая нота, как нарочитый сюжетный ход, нужный только автору. Никогда умный педагог не произнес бы так легко и просто слово «украсть», никогда не обратился бы он с подобным вопросом к детям, к коллективу, который в первую очередь поможет ему найти ключи к душе Аркадия, как и любого другого школьника.

И тут же, в этом же эпизоде какой замечательный переход от бурного веселья Левы — веселья, навеянного и солнцем и золотом осени и треволнениями предыдущих дней, к испугу, к неожиданной тоске после появления Аркадия на опушке. Как мужественно и хорошо звучит объяснение мальчиков на поляне и как хорош и правдив детский, навеянный тем же безысходным отчаянием и страхом, сон Левы!

Чем иным, как непониманием органической взаимосвязи поступков взрослых с поступками детей можно объяснить такой разрыв в двух сценах одного и того же эпизода!

А вот и другой эпизод. Квартира Аркадия Зубова. Один только человек хорош и искренен здесь, кроме Аркадия, — это Генька, маленький Генька со своими недоумениями, обидами и вопросами. Да, таких, как Генька, мы встречаем в жизни. А отец — сухарь и эгоист в капитан-

---

«ЛИЧНОЕ ДЕЛО»

Сценарий В. Потапова. Режиссер А. Разумный. Оператор А. Селиверстов. Союздетфильм

ской форме? Таким задуман он автором? Или вспыльчивым и быстро остывающим, любящим, но часто неправым вследствие своей легкой возбудимости? Или злым и суровым, требовательным, купеческим папашей старого толка? Очевидно, над этим вопросом никто не думал, и отец так и вышел неумным, никому не нужным и неимеющим определенного к себе отношения авторов, — вышел персонажем второго плана.

А между тем ребята обязательно предъявят к этой части очень солидный счет. Именно в детской аудитории чаще всего приходится слышать разговоры о «справедливом» показе ребят и взрослых. Ребята настоятельно требуют абсолютно объективной оценки поступков своих и старших: сознательно или подсознательно они ощущают познавательную и воспитательную функцию искусства и стремятся в каждом его явлении найти ответ на волнующие их вопросы.

Не удались ни отец, ни мать, ни педагоги. Из-за этого фальшиво звучит ряд сцен, пропадает ряд интересно намеченных положений. В чем же тогда ценность фильма? — могут задать нам вопрос.

Личное дело — картина о честности и чести. Картина, в которой впервые с предельной ясностью и простотой поставлен вопрос о моральном кодексе советского школьника. В этой картине авторы серьезно и честно, не навязывая готовых рецептов поведения, пытаются ответить на основные проблемы, волнующие подростка.

Большим достижением фильма является образ Левы.

Нашедший себе прекрасного исполнителя в лице Б. Рунге, Лева Прокушев несмотря на явную неблаговидность своих поступков, не вызывает неприязни и гадливости у зрителя. Большой победой авторов фильма является то, что в Леве все время ощущается хороший, случайно допустивший ошибку и струсивший мальчик, а не гаденыш, будущий трус и предатель.

Хорош в этом плане и Витя (Лева Мирский). Его поведение в больнице, разговор с Левой, анонимка, которую от имени «двух неизвестных друзей» пишет он в школу, чтобы защитить Аркадия, — все эти мелкие детали работают на раскрытие иного, честного лица Вити Сурикова, советского школьника, из трусости предавшего друга.

Лора Минаев — исполнитель роли Аркадия — главного героя фильма, несколько медлителен и угловат в реакциях. У него упрямый рот и чуть насупленные брови, и совершает он свои поступки с какой-то прочной уверенностью в том, что делать надо именно так, а не иначе. Эта медлительность и положительность характера в общем рисунке образа выгоднейшим образом отличают моменты душевного волнения Аркадия, его тоски и обиды. Образ, созданный мальчиком-подростком, правильно воспринявшим советы опытных и умных учителей и преломившим их через свою творческую индивидуальность (а наличие ее у Л. Минаева, как и у Б. Рунге и у Л. Мирского, несомненно), запомнится зрителем.

Лидочка — веселая хохотушка, живущая непосредственными впечатлениями и поэтому являющаяся существом без особо глубокого восприятия окружающего, — Лидочка настоящий чудесный товарищ. В этом отношении прекрасной находкой является лейтмотив ее реплики во всех разговорах об Аркадии: «Я его с первого класса знаю». В самом деле — аргумент этот убеждает, убеждает не только ребят, но и взрослых.

Таковы основные герои фильма.

И пусть в этой ленте еще много недостатков, пусть неудачны образы взрослых, пусть местами наивно звучит диалог, пусть видны здесь еще элементы схематизма, пусть, наконец, отдельные эпизоды картины (даже такие значительные по смысловой нагрузке, как драка) потеряли свою основную функцию, — Личное дело все же волнующий и интересный фильм о школе. Этой картиной следует начинать оплату «длинного счета», предъявляемого советской детворой к кинематографии, счета, в котором одно из главенствующих мест занимает школьная тематика.

В заключение несколько слов о делах организационно-творческих. Недавно на страницах газеты «Кино» режиссер Т. Лукашевич подняла вопрос о работе с детьми-актерами. Вопрос чрезвычайно важный и принципиальный для детской кинематографии, ибо с детьми-актерами дело обстоит не лучше, чем с кадрами взрослых актеров.

Опыт режиссера А. Е. Разумного и его коллектива в этом вопросе должен стать достоянием всей кинематографической общественности. Здесь не боялись репетиций, не надеялись на «вдохновение», на случайную удачу с первого дня, с первой встречи с детьми-актерами перед аппаратом. А. Разумный и его помощники сумели привить детворе чувство необычайной ответственности за порученное им дело.

Путем долгих и серьезных поисков, путем длительных разговоров, наводящих на правильное истолкование роли, путем многочисленных примеров, заменяющих недостаточный жизненный опыт ребенка, находили здесь впервые краски для образов Аркадия, Левы, Вити и других.

Борьба за высокое качество производственной работы сочеталась в коллективе с большевистской борьбой всей съемочной группы за качество учебы молодых актеров. По мнению А. Разумного и его коллектива, забота о том, чтобы юные актеры были примерными отличниками учебы, — есть дело творческое и принципиально значительное. Именно этот метод сочетания борьбы за качество школьного фильма с борьбой за поднятие качества работы советской школы — метод, возможный только в условиях советского кинопроизводства, привел к интересным результатам фильма Личное дело.

„Седовцы“

Н. Кармазинский

Лет восемь назад в одном из Союзкиножурналов был помещен «сюжет» о пуске Косогорской домны под Тулой. Эта обычная, казалось, съемка события, осталась, однако, надолго в памяти у всех видевших. Оператор, снимавший это событие, не был его бесстрастным фотографом, — он сумел «драматургически» построить «сюжет» и передать не только отражение, но внутреннее содержание и атмосферу события. Вот новая домна. На праздник ее пуска собрались строители и металлурги. В ней уже плавится чугун, и люди, пришедшие на праздник, напряженно ждут. Волнение и ожидание этих людей подчеркнуты освещением крупных планов. Наступает кульминация. Волнующее напряжение передается быстрым чередованием крупно снятых лиц, смотрящих, как горновые пробивают летку. Удар ломом, еще несколько ударов, — и сверкающий чугун брызнул из домны, осветив просиявшие лица, чугун разлился по канавам. Радость среди собравшихся. Приветствия, поздравления строителям и металлургам. Кого-то подняли на руки, начали качать... Зритель этого короткого фильма становился как бы участником показанного события, переживавшим вместе с людьми на экране радость удачи.

Автором этого «сюжета» был начинающий оператор Р. Кармен, а эта съемка — одна из первых его хрониальных съемок.

Мы вспомнили эту старую съемку Кармена потому, что уже в ней он показал себя остро наблюдательным кинохроникером и художником, умеющим внимательно подойти к материалу, найти в нем ту особенность, которая передает главное, наиболее существенное в событии. Он показал себя мастером, пользующимся всеми изобразительными средствами, присущими кинематографу как искусству, чтобы не только отобразить явление, но и передать зрителю чувства, им вызываемые.

В каждой новой работе Кармена мы наблюдали постоянный и непрерывный рост этих качеств и рады были увидеть его последнюю работу Седовцы, ибо в ней кинохроника поднята на уровень настоящего искусства.

Начало фильма смело и просто. Надпись сообщает «Вот так прохо-

---

«СЕДОВЦЫ»

Режиссер-оператор Р. Кармен. Операторы В. Штатланд и Р. Халушаков. Монтаж Р. Кармена и М. Слуцкого. Московская студия кинохроники. На фото: седовцы устанавливают на месте окончания дрейфа знамя с именем товарища Сталина

дила жизнь на дрейфующем корабле», и первые же кадры захватывают наше внимание. Мы видим Буйницкого и Буторина, уходящих в темень полярной ночи, во вьюгу, чтобы производить магнитные наблюдения. Кадр за кадром мы знакомимся с людьми «Седова», с героической обстановкой их труда, со смыслом, содержанием их работы.

Мы знаем, что Кармен застал лишь последние один-два дня дрейфа и поражаемся его умению найти и снять все то существенное, что составляет основу быта седовцев, их работу, их учебу в дни дрейфа, и притом снять в таких ракурсах и деталях, для наблюдения которых, кажется, нужно много времени, детальное изучение материала. И вот благодаря этому качеству Кармена мы в курсе дел «Седова», мы знакомы с людьми и полюбили их, как своих близких.

Большое достоинство Кармена: он находит настоящие человеческие слова, чтобы подробно и спокойно рассказать то, что недосказывает кадр,—в дикторском тексте. Вот пример:

«Седовцы квартиру Буйницкого назвали «Академией наук». Это уже не каюта, а целая квартира из трех комнат. Правда, площадь не очень велика, но чего только в ней не было: и библиотека, и письменный стол, и единственный в Советском Союзе маятниковый прибор для наблюдения за силой земного притяжения»...

Такой дикторский текст интересно слушать, он помогает смотреть фильм, расширять наши знания, удовлетворяет наш интерес к мельчайшим фактам и деталям и говорит о героизме седовцев больше, чем громкие прилагательные, еще оставшиеся кое-где в фильме как дань плохой традиции, не преодоленной еще в кинохронике.

И вот, когда мы знаем, в каком положении находятся люди «Седова» и сам «Седов», автор перебрасывает нас на ледокол «И. Сталин». Мы видим, какой это поход — в полярную ночь, в тяжелом многометровом льду. Несколько слов капитана Белоусова, записанных во время радиопереклички, сочетаются с кадрами массивного льда, покрывшего все снасти и палубу. Они говорят зрителю много больше, чем читанные описания трудностей похода, и оставляют неизгладимое впечатление.

Мы видим льды. Мы чувствуем их мощь и бескрайность. Ибо что снято: пятно света прожектора, тень фальшборта на льду, расходящаяся трещина, ребро переворачивающейся льдины! Но в сочетании с жизнью и работой «Сталина», его людей. Мы переживаем борьбу, которую выдерживает ледокол. Мы чувствуем стальную волю советских людей, силу советской техники и, наконец,—«Огонь, огонь «Седова». Эти слова диктор выкрикнул неудачно, но волнение, охватившее нас с первых кадров фильма, не оставляет, мы прощаем диктору неудачно произнесенные слова. Мы с нетерпением ждем встречи.

Она необычна для такой обстановки. Откуда звуки «Интернационала»? Играет судовой оркестр флагмана ледокольного флота «И. Сталин». Это свободные от вахты матросы, механики ледокола создали оркестр. Музыка гимна, исполненного далеко не с полной мощностью (явно нехватает инструментов), трогает до слез. Это одно из замечательных мест фильма.

И вот два корабля рядом.

«Самое сильное сжатие за все время дрейфа» — дружеские объятия команды «И. Сталина».

Эпизод с оркестром, сцены сближения ледоколов и объятия друзей— это высокий класс кинорепортажа. Кадры, схваченные на лету, ложатся

«СЕДОВЦЫ»

Режиссер-оператор Р. Кармен. Операторы В. Штатланд и Р. Халушаков. Монтаж Р. Кармена и М. Слуцкого. Московская студия кинохроники. На фото: капитан «Седова» К. Бадигин.

в ткань фильма столь органически, что не будь радист Полянский живым, неподдельным, а смахнутая им слеза — настоящей, можно было бы сказать, что... осуществлен блестящий сценарий.

Эпизод встречи разрешается представлением зрителю всех пятнадцати участников дрейфа. Снова смелый и простой прием. Кармен показывает героев крупным планом и дает прекрасный дикторский текст—их характеристики; о каждом из них найдены такие теплые слова, которые заставляют зрителя почувствовать себя лично и близко с ними знакомым.

Вот «Седов» готовится к плаванию. Механик Токарев пробует машину «Седова». Вы слышите настоящий, синхронно снятый шум машинного отделения. Как это уместно! Шум подчеркивает драматичность момента. Зритель с неменьшим, чем сам Токарев, волнением переживает первый оборот давно неработавших машин.

Вот седовцы водружают на льдине флаг с именем товарища Сталина. Мрак, факелы, салют, порошит вьюга — седовцы стоят с непокрытыми головами, флаг трепещет на ветру. Вот любимая мелодия седовцев — старая матросская песня, которая заставляет вспомнить о прошлом.

Вот первая заря — солнце показалось из-за горизонта, седовцы высыпали на палубу. Летят чайки. Близка большая земля, и птиц неожиданно сменяют самолеты.

◇

Так эпизод за эпизодом — волнующие, трогающие — не оставляют зрителя спокойным. С самого начала до конца фильм воспринимается на едином дыхании, как цельное органическое художественное произведение, захватывающее ходом сюжета. Он вызывает гордость за нашу родину, за замечательных героев, за прекрасную работу советских хроникеров, сумевших перенести на экран жизнь в ее волнующих, героических красках.

Фильм снят так хорошо, что не требует никаких скидок на условия съемки. Это касается как композиции и монтажной связи кадров, освещения (источники которого изобретены Карменом), так и всей трактовки изобразительного материала. Монтаж фильма идет в хорошем темпе, характерном для режиссера М. Слуцкого, помогавшего Кармену в работе.

Возможности большего хроникального фильма этой работой наших хроникеров значительно расширены. Могучий поток, Седовцы обещают дальнейший подъем этого важного вида киноискусства.

Беспокойный художник

Л. Жеженко

Катерина Виноградская

Критик, который вздумал бы проследить творческий путь К. Н. Виноградской, доставил бы себе немало хлопот.

Во всякой обычной творческой биографии полагается, чтобы художник либо с первого же произведения нашел себя (случай редкостный), либо после первых неуклюжих попыток нащупывал верное направление и, постепенно совершенствуясь, держался бы его до конца дней своих, либо, наконец, изверившись, переходил бы на другие художественные позиции.

Возможны, конечно, и промежуточные варианты.

Но во всех этих случаях задача критика ясна.

Не так с Виноградской. Ее сценарии были на редкость не похожи один на другой, словно они принадлежали разным авторам. Единственное, что объединяло их, — это постоянное стремление к большой теме, жадное схватывание выразительных деталей, простодушная любовь к эффектно освещенным пейзажам и замысловатым (порою даже крикливым) эпитетам. Но к главному, что дает жизнь сценарию, — к работе над образами, над сюжетом — Виноградская подходила всякий раз по-разному.

◇

Перед нами непрерывная смена путей и заявок.

С удивительной готовностью бросалась Виноградская от уже начатого к новому для себя и неиспробованному. Что общего, в самом деле, между двумя такими сценариями, как Обломок империи и Анка (Партийный билет)?

В первом из них герой — только повод, чтобы радоваться и кричать о новой и невиданной жизни. Как-то странно даже, что у этого контуженного в империалистическую войну и потерявшего память солдата есть фамилия! Не все ли равно Филимонов он или Филиппов? Важно, что память вернулась к нему только в эпоху первой пятилетки, и он в один миг оказался переброшенным в страну социализма. Каким был он, этот солдат? Безразлично. Страх и рабская покорность — только две черты из всего его прошлого, его характера нужны автору. Пусть с опущенной головой и согнутой спиной, страшась хозяина и полицейского, войдет он в новый мир. Каким он стал, когда, наконец, нашел все совершившееся? И здесь важны лишь две черты — поднятая голова и внимательный хозяйский взгляд.

Совсем иначе написана Анка.

Если в Обломке империи все внимание было отдано фону, если героем являлся там общественный фон, то здесь фон необыкновенно узок, зато люди выписаны подробно.

Тонкие душевные переходы взяты под увеличительное стекло.

Но узкий фон не дает героям простору. Отлично найденные детали порой повисали в воздухе, и фигуры действующих лиц оставались вырисованными далеко не в полную силу.

◇

Уже начав работу над сценарием Член правительства, К. Виноградская поместила в сборнике «Как мы работаем над киносценарием» статью «О творческой технике». Это очень любопытный документ, особенно, если сравнить его с высказываниями Б. Балаша, С. Ермолинского, В. Туркина и О. Брика. Для них все кажется ясным. Хорошо дисциплинированные формулировки выстраиваются в стройные ряды, и глазам читателя открывается прямая дорога к высотам кинодраматургии.

Виноградская рассказала подробно и точно только об одном: как именно она начинает работать, как собирает материал, как знакомится с будущими своими героями. Но дальше — полное смешение. Ее речь — не столько к читателям, сколько к самой себе. Чего она хочет от сценария? Как собирается она разрешить новую большую тему, уже захватившую ее воображение? Сколько ни перечитывать статью, понять это из разрозненных, набегающих друг на друга строк — невозможно. Чувствуется только одно: огромная взволнованность автора и готовность шагать и шагать без конца в погоне за образами.

Это творческое беспокойство, эта неустанность в поисках оказались вознагражденными.

◇

Член правительства — последнее пока произведение К. Виноградской — прекрасный сценарий.

Дело не только в том, что К. Виноградской удалось создать образ полуграмотной колхозницы, вырастающей в депутата Верховного Совета, — образ необыкновенно сильный и яркий. Дело не только в том, что автор сумел дать изображение жизни во всем кипении противоречий, что он нарисовал поэтическую и волнующую картину колхозной деревни. Дело даже не в том, что чудесная русская народная песня и русский народный сказ широко, свободно и просто влились в ее произведение.

Все это — достоинства большие и несомненные; но, хотя они и украсили новую тему, они не так уж поразительны после Чапаева, Депутата Балтики и Щорса.

Новое и особое, что присуще пока в нашей кинодраматургии, пожалуй, одному только Члену правительства, заключается в том, как раскрывает Виноградская характеры своих героев.

Позволю себе отвлечься в сторону. Лет восемь назад случилось мне быть в одном из прикамских колхозов. Широкая, пыльная улица. В дальнем конце улицы стоит председатель колхоза, а у ног его, обнимая его колени, валяется в пыли седой старик. Тут же рядом трое безучастных зрителей спокойно переговариваются друг с другом. Ничего не понимая и негодуя, бросаюсь к группе. Кажется, что все сместилось и перевернулось перед глазами. Но сцена приобретает совершенно новый смысл, какой издали нельзя было даже вообразить.

Старик пьян, пьян настолько, что не может держаться на ногах, и вот, ползая в пыли, он отборнейшим образом бранит председателя и грозит его зарезать. Не успел освоиться с новой трактовкой событий, как уже слышу, что старик не просто пьян, а пьян из, так сказать, общественных побуждений: председатель не согласился с какими-то его полеводческими соображениями. Старик с горя напился и теперь шумит и рыдает, снова настаивая на своем. Но едва закрадывается в душу сочувствие к этому, хотя и несколько экспансивному, но все же стойкому мученику за идею, как уже выясняется, что предложение старика было от начала до конца вздорным, что старик — лодырь, хулиган и пьяница, но не умеет пить просто и всегда пытается оправдать очередную попойку высокими мотивами.

Этот эпизод запомнился мне навсегда. И всякий раз, как приходилось видеть на сцене или на экране незамысловатое и с самого же начала ясное развертывание характера, невольно приходил в голову старик с его фантастическими превращениями. Хотелось бы увидеть такую советскую драму, автор которой задумался, наконец, не только над своим героем, но и над теми неожиданностями, через которые неизбежно проходит в жизни всякое узнавание, всякая встреча с новым для нас человеком.

В Члене правительства, думается нам, эта сложная задача осуществлена. Виноградская ни на минуту не пытается в своем сценарии водить читателя за руку, заранее предупреждая, что этот герой — лицо в основном положительное, снабженное некоторыми отрицательными чертами лишь в порядке показа живого человека, а тот герой — злодей и ни одного доброго взгляда не заслуживает.

Саня Соколова появляется в сценарии заплаканной и понурой. Тяжело ступает она по талому снегу, сопровождаемая конным милиционером. Что это за женщина?

Ответ на этот вопрос приходит далеко не сразу.

Сцена в райкоме. Во всех смертных грехах обвиняет ее уполномоченный райкома Сташков. Но вот долго молчавшая женщина поддается, наконец, спокойным расспросам секретаря райкома и начинает говорить. С гневной отповедью обрушивается она на Сташкова. Положение проясняется: Соколова против администрирования, против раскулачивания середняков, проводимого Сташковым, она за колхоз.

«Так-так. Затравленная активистка!» — привычно регистрирует приученное к прямолинейным «колхозным» сценариям восприятие.

Но это не так-то просто. За Саней является муж. Полный беспокойства за нее, он не замечает бережного к ней отношения секретаря райкома и спешит увести ее, пообещав, что теперь-то уж он за ней «присмотрит», и жена его никому больше не станет досаждать своим беспокойным нравом.

Зритель уже видел Саню ушедшей в себя и озлобленной. Видел он ее и страстной, убежденной в своей правоте. И вот перед ним предстает новая Саня — робкая и боящаяся перечить мужу. Ее попытка уйти на собрание женщин кончается тем, что муж бьет ее по лицу.

«Ага, рабская покорность деспоту-мужу», — делает привычный читатель последнюю попытку уцепиться за готовенькую формулу.

Но нет же, нет! Муж любит Саню, и его фигура раскрывается в таких же неожиданных и вместе с тем глубочайшим образом оправданных превращениях, что и образ Сани, история их любви, их разрыва и примирения разработаны с большой точностью, теплотой и силой.

◇

Размеры статьи не позволяют проследить шаг за шагом, как знакомит автор зрителей со своей героиней, как он делает ее близкой и родной. Но своей новой манере К. Н. Виноградская остается верной до конца сценария. И если вначале возникновение все новых черт характера, как бы спорящих друг с другом, как бы пытающихся зачеркнуть друг друга и согласно сливающихся в конце концов в гармоничный образ, объясняется сложностью изображаемого характера, то в дальнейшем все это опирается на рост Сани, превращающейся из забитой деревенской «бабы» в члена правительства.

Заслуга К. Н. Виноградской — и заслуга большая — в том, что она сумела раскрыть свою замечательную героиню не только во всей ее сложности, но и со всей сложностью, необходимой для того, чтобы зритель мог сам ориентироваться в том, что видит.

И здесь, на этом важном повороте творческих исканий Виноградской, хочется просить ее остановиться. Она уже нашла свой настоящий путь, свой метод.

Николай Погодин

О. Нестерович

Николай Погодин начал свою литературную работу с газетного очерка.

В 1921 году Погодин печатает в «Правде» свой первый очерк, а с 1924 года по 1929 состоит постоянным ее корреспондентом.

Путь от очерка к драме — в творческой биографии художника не случаен.

Работа корреспондента требует знания живых фактов, и Погодин с головой уходит в гущу жизни. Он посещает фабрики, заводы, новостройки и внимательно изучает процесс великой ломки быта, нравов, становления, психологии советского человека.

В творческом сознании художника накапливаются факты, вырисовываются образы новых людей, но он реализует свои наблюдения пока только в очерке.

Очерковый жанр сыграл в советской литературе огромную роль. Прежде всего он служил для молодых писателей прекрасной школой. Очеркист делает зарисовки с натуры, набрасывает портреты живых людей; он должен видеть жизнь в ее непосредственных проявлениях.

В очерке выкристаллизовывались образы советских людей, осуществляющих строительство социализма.

Очерк, в особенности в период первых пятилеток, сыграл в советской литературе роль, несколько сходную с хроникой в кино.

Советское киноискусство началось с хроники. С очерка начинается развитие особого вида советской драмы, в которой вопросы быта, труда и производства сочетаются органически. Начало этому жанру положил Погодин пьесой о строительстве завода — «Темп», написанной в 1929 году и поставленной в театре имени Вахтангова.

Основную массу рабочих на строительстве, изображенном Погодиным, составляли молодые рабочие, вчерашние крестьяне. Они принесли на стройку частнособственнические интересы мелкого крестьянина. «Мое» и «чужое» — к этому сводилась их философия.

«Мое» — это мой крестьянский двор и моя полоса земли, а социалистический государственный завод — это «чужое».

Погодин увидел на строительстве, как в героическом коллективном труде человек перестраивает свое собственное сознание.

Глазом настоящего художника Погодин увидел, что строится не просто завод, но частичка нового социалистического государства, что отношения людей на этом заводе — явление для советской действительности типичное.

◇

Пьеса «Темп» является переломным моментом в творческой биографии Погодина. В работе над пьесой окончательно сложилось художественное мировоззрение Погодина.

Пафос труда как дела чести, дела славы, дела доблести и геройства, анализ психологии советского героизма, процесс перестройки человеческого сознания в социалистическом труде стали основными темами Погодина.

Образы пьес Погодина «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг» надолго остались в памяти советского зрителя художественным свидетельством о годах первых сталинских пятилеток.

По форме первые пьесы Погодина чрезвычайно интересны. Характер построения образа, внутренняя его динамика, воспроизведение сценическими средствами трудовых процессов новы для театральной драматургии, ближе к кинематографу. Но новизна формы погодинских пьес была не всегда верно понята литературоведами и театральной критикой.

◇

Судьба Погодина в кино несколько странная. По форме его пьесы чрезвычайно кинематографичны, но кино не сразу нашло верные краски и колорит для раскрытия образов его сценариев.

Лучшим воплощением своих замыслов в кино Погодин считает фильм Человек с ружьем.

Первый сценарий Погодина — Путешествие по СССР — о том, как уходила пошехонская, бородатая, кондовая Русь еще до коллективизации. Крестьянская артель ехала в Магнитогорск со своей коровой. Это было их первое путешествие по СССР.

Погодин задумал написать для кино эксцентрическую комедию. Но насколько она была оригинальна по теме, настолько неоригинальной оказалась она в кинематографической форме сценария. Путешествие как драматургический прием дало автору возможность механически нанизывать бесконечные кинотрюки.

Кино необычайно обнажает прием.

Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг, вуализируя прием, выдвинули на первый план символику, желая усилить идейную сторону фона. Но символика поглотила комические элементы сценария, и фильм рисковал оказаться скучным и неинтересным. С общего согласия сценариста и режиссеров фильм Путешествие по СССР так и не увидел свет.

◇

Второй сценарий Погодина Заключенные был авторской удачей.

К моменту написания сценария (1933/34 г.) тема перековки человека стала превращаться в шаблон, заштамповалась. Но Погодин подошел к ней неожиданно, оригинально, решил ее интересно. Под пером художника тема снова зажила богатством разнообразных красок. Редкий сценарий выдерживает испытание временем. Но сценарий Заключенные и сейчас читается с интересом.

В сценарии было показано, как под влиянием заботы и внимательного отношения преступник приобретает настоящие человеческие черты, становится гражданином.

Образы сценария построены интересно. Процесс перековки показан не извне, а изнутри самой человеческой личности. Стержнем развития образа Кости-капитана служат индивидуальные черты его характера.

Но Погодину снова не повезло. Режиссер Е. Червяков не нашел верных тонов и красок для передачи реалистических образов сценария.

Зато театр принес автору много радости. Пьеса «Аристократы», написанная на ту же тему, с успехом шла в театре.

◇

Третий сценарий — Тайга золотая — Погодин задумал как новый сказочно-фантастический жанр. Но на студии (Ленфильм) сценарий подвергся бесколечным переделкам. Сами кинематографисты забыли зрительную основу кинематографа, ввели натуралистические сцены.

Жанр отомстил за себя. Фильм распался на отдельные эпизоды, в отдельных случаях интересные.

Но Погодин настойчив в своих стремлениях, он продолжает работать для кино.

Творческую радость Погодину принес фильм Человек с ружьем. Автор увидел свои литературные замыслы воплощенными в яркие зрительные образы.

◇

Человек с ружьем — плод большого труда. Погодин работал над этим сценарием полтора года.

Когда был задуман сценарий, ни в кино, ни в театре образы вождей — Ленина и Сталина — еще не были воплощены. Но после Октября Эйзенштейна в кино успела сложиться некоторая традиция показа событий Октябрьской революции. Показывали обычно массу, идущую на штурм Зимнего, штаб революции — Смольный, воспроизводили самый высокий вал революции — захват политической власти.

Погодин отходит от этой кинематографической традиции. Он берет события на другой день после Октября, когда политическая власть уже находится в руках пролетариата.

Первый вариант сценария назывался Ноябрь.

На другой день после 25 октября народ должен был встать на защиту только что рожденного в революции своего пролетарского отечества.

Масса, идущая на штурм Зимнего, подчинена одной воле, одному стремлению. Здесь художника интересует психология целого коллектива. Факт захвата Зимнего дворца так эффективен для кино, так величественен сам по себе, что в интересах цельного впечатления художник не может заняться индивидуальной психологией. Иное дело, когда речь идет о событиях на другой день после Октября. Солдат и рабочий, которые вчера брали Зимний, сегодня должны были стать государственными деятелями. В этом превращении открывается громадная возможность проследить бурный внутренний рост человека в революции.

Погодин оказался верен себе. Любовь к человеку, который творит дела революции — на стройке ли, на фронте ли, в самые ли дни Октября — является стимулом художественного творчества Погодина.

И в Человеке с ружьем он внимательно следит за ростом простого рядового Шадрина, который в процессе революции становится мыслящим человеком, творцом новой жизни.

Даже эпизод с убежавшим генералом абсолютно верен в развитии образа Шадрина. То, что на экране эпизод этот прозвучал не совсем верно, еще не говорит о его принципиальной порочности.

Погодин показывает, как органически развиваются все процессы революции — от захвата власти до огосударствления фабрик и заводов и т. д.

Человек с ружьем показывает, что революция идет из недр самого народа, что гениальные вожди революции Ленин и Сталин находятся в самом сердце событий, руководят этим великим народным движением, освещают путь его новым мировоззрением, имя которому — марксизм.

Сценарий Человек с ружьем — самое зрелое произведение Погодина. В фильме «Человек с ружьем» по ряду причин не были использованы все возможности, заложенные в сценарии.

Фильм Человек с ружьем принес Погодину больше радости, чем одноименная пьеса, поставленная в театре им. Вахтангова к 20-летию Октября.

...Из творческой биографии талантливого советского драматурга Погодина руководство кинематографии должно сделать вывод. Погодин должен работать в кино более органически, сценарии его должны ставить самые талантливые советские режиссеры.

Двадцать лет

Л. Кулешов

Засл. деят. искусств

Всесоюзный государственный институт кинематографии празднует свое двадцатилетие.

Это единственное в мире высшее учебное заведение, подготовляющее кадры кинорежиссеров, сценаристов, актеров, операторов и художников.

В напряженнейший для страны голодный и холодный 1919 год — год борьбы с белогвардейщиной и иностранной интервенцией — была создана первая государственная школа кинематографии — ныне ВГИК.

В тот период наша кинематография была только документальной — в тылу и на фронте снималась хроника. Никто не мог снимать кинороманы, повести, комедии, так называемые игровые картины, потому что для их производства не было пленки и не было кинофабрик.

Небольшие запасы пленки, отобранные у бывших владельцев кинопредприятий, едва удовлетворяли потребности хроники.

Кинофабрики (теперь студии) были разрушены или полуразрушены, оборудование вывезено бывшими владельцами за границу или испорчено и уничтожено. Вспоминается посещение одной из «кинофабрик» для определения возможностей ее использования: под открытым небом, в хаотической груде обломков, торчащих из снежных сугробов, выглядывал стол, а на нем — заржавленная, занесенная снегом пишущая машинка с заправленным листом бумаги.

Снимать было негде и не на чем.

Но снимать хотелось, как никогда! Работая на хронике, снимая боевые действия Красной Армии, кинематографисты мечтали о будущем расцвете своего любимого искусства.

Мы знали, что наступят прекрасные дни, когда освобожденный народ прогонит врагов со своей земли и приступит к строительству новой жизни. В этой новой жизни нужна будет и новая кинематография, а для того, чтобы создать ее, необходимы не только кинофабрики и пленка, но и новые люди, новые кадры кинематографистов. Так возникла мысль о создании киношколы. Одним из инициаторов организации Государственной школы кинематографии и ее первым директором был старейший кинорежиссер и актер Владимир Ростиславович Гардин, ныне народный артист РСФСР. Руководил созданием школы нарком просвещения А. В. Луначарский. Анатолий Васильевич с исключительным вниманием относился к школе, лично следил за ее работой, посещал показательные вечера и экзамены.

В школе начали нащупывать, намечать те пути, по которым могла развиваться возникающая советская кинематография. Учились все одновременно — и преподаватели и студенты. Программы не было — их некому было создать, опыта не было, но была беззаветная любовь к своему искусству, вера в свои силы, убежденность в победе — революционный энтузиазм.

С точки зрения сегодняшнего дня условия для учебы были страшные: в школе было очень холодно, так холодно, что чернила замерзали в чернильницах. Ученики и преподаватели старались приносить с собой дрова, подобранные на улице, и часто аудитории топились обломками мебели.

Было не только холодно, но и голодно. В 1920/21 году, научившись «снимать без пленки», преподаватели и студенты выезжали с учебными показательными этюдами на концерты. На вечера и концерты отправлялись со своими костюмами и реквизитом, сделанным учениками и преподавателями из хлама, оказавшегося под руками или принесенного из дома. Костюмы и реквизит возили на детских санках — трамваи не ходили, а на извозчиков не было денег.

Так мы готовили кинематографистов, так учили других, учились сами.

Однажды удалось достать немного пленки и сейчас же на сцене театра Революции был показан киноспектакль «Железная пята» (по Джеку Лондону), в котором часть действия шла на экране, а часть — в виде театрального представления («кино без пленки»). В этом спектакле играли нынешние преподаватели ВГИК — засл. арт. А. Хохлова и Л. Оболенский, тогда еще ученики.

В 1920 году еще раз удалось получить пленку для учебных съемок, и В. Гардин снял картину Серп и молот, в которой играли ученики школы — В. Пудовкин, А. Горчилин, Н. Шатерникова, А. Чекулаева и др.

Одновременно под моей режиссурой снималась на западном фронте полуигровая-полухроникальная агитка На Красном фронте (оператор П. Ермолов). Ученики в этой картине снимались в подлинной боевой обстановке. Это и были занятия по режиссуре и актерскому мастерству. Картина снималась на позитивной пленке, на которой снимать нельзя, а печаталась на кустарной нашей, изготовляемой в миниатюрном количестве и считавшейся непригодной. Несмотря на это, картина была снята, вышла на экран и сделала свое агитационное дело.

В 1921 году в школе научились показывать на сцене «без пленки» как бы целые кинокартины. Это были спектакли, в которых ученики-актеры играли так, как это требуется перед съемочным аппаратом.

Опыт этих показательных «киноспектаклей» был использован в 1933 году в качестве нового метода производства кинокартин — репетиционного метода, позволяющего снимать картины хорошо, быстро и дешево.

Первое поколение учеников школы дало кинематографии замечательных мастеров — Пудовкина, Хохлову, Барнета, Фогеля, Комарова, Оболенского, Головню и др.

Все они получили производственную практику в картинах Приключения мистера Веста в стране большевиков и в Луче смерти (1924 год, оператор А. Левицкий). На этих картинах, одних из первых в нашей кинематографии, учились и преподаватели и ученики, сумев доказать, что наше кино уже тогда могло работать на уровне европейской и американской техники.

К преподавателям школы пришли получать первые сведения о кино Эйзенштейн, Александров и другие ныне крупнейшие киноработники, создавшие нашей кинемато-

графии мировую славу (Броненосец Потемкин, Октябрь и др.).

Так, с первых же дней революции школа приняла участие в создании советской кинематографии.

То, что представляет собой ВГИК сегодня, в первые годы его существования обрисовывалось только в мечтах.

Сейчас учеба происходит не только теоретически, но и на пленке. Происходят звуковые и немые учебные съемки в собственном павильоне. Институт имеет кино и фотолаборатории, научные кабинеты, библиотеку, самую полную в мире фильмотеку (собрание картин), просмотровые залы, съемочную и звуковую аппаратуру, за большинством студентов закреплены аппараты «ФЭД» и т. д.

В стенах института ведется большая научно-исследовательская работа. Многие из этих работ выходят специальными изданиями. В этом году институт выпускает учебник режиссуры, которого до сих пор нигде не было.

За двадцать лет своего существования ВГИК обучил около девятисот квалифицированных работников — несколько «поколений» кинематографистов. Среди них известные всем мастера — орденоносцы, заслуженные деятели и артисты: С. Васильев, Б. Волчек, Е. Помещиков, Л. Косматов, А. Войцик, М. Трояновский, Р. Кармен, А. Файт, Н. Экк, Е. Червяков, А. Файнциммер, Я. Фрид, Т. Лукашевич и другие.

Нельзя думать, что в институте все обстоит вполне благополучно: недостаточно еще развита научно-исследовательская работа, должна быть повышена дисциплина, нехватает многого из оборудования, мало и неприспособлено помещение и т. д.

Вредители, проникшие в кинематографию, старались всеми силами развалить институт и направить его работу по ложному пути. Но это им не удалось, так как коллектив института здоров и глубоко предан делу, партии, революции.

В институте среди студенческого и преподавательского состава много коммунистов и комсомольцев. Весь коллектив работает над повышением своих теоретических знаний, над овладением большевизмом.

Исключительное внимание оказывают ВГИК партия и правительство. Приступлено к постройке специального здания для института, в котором работа будет развернута еще шире.

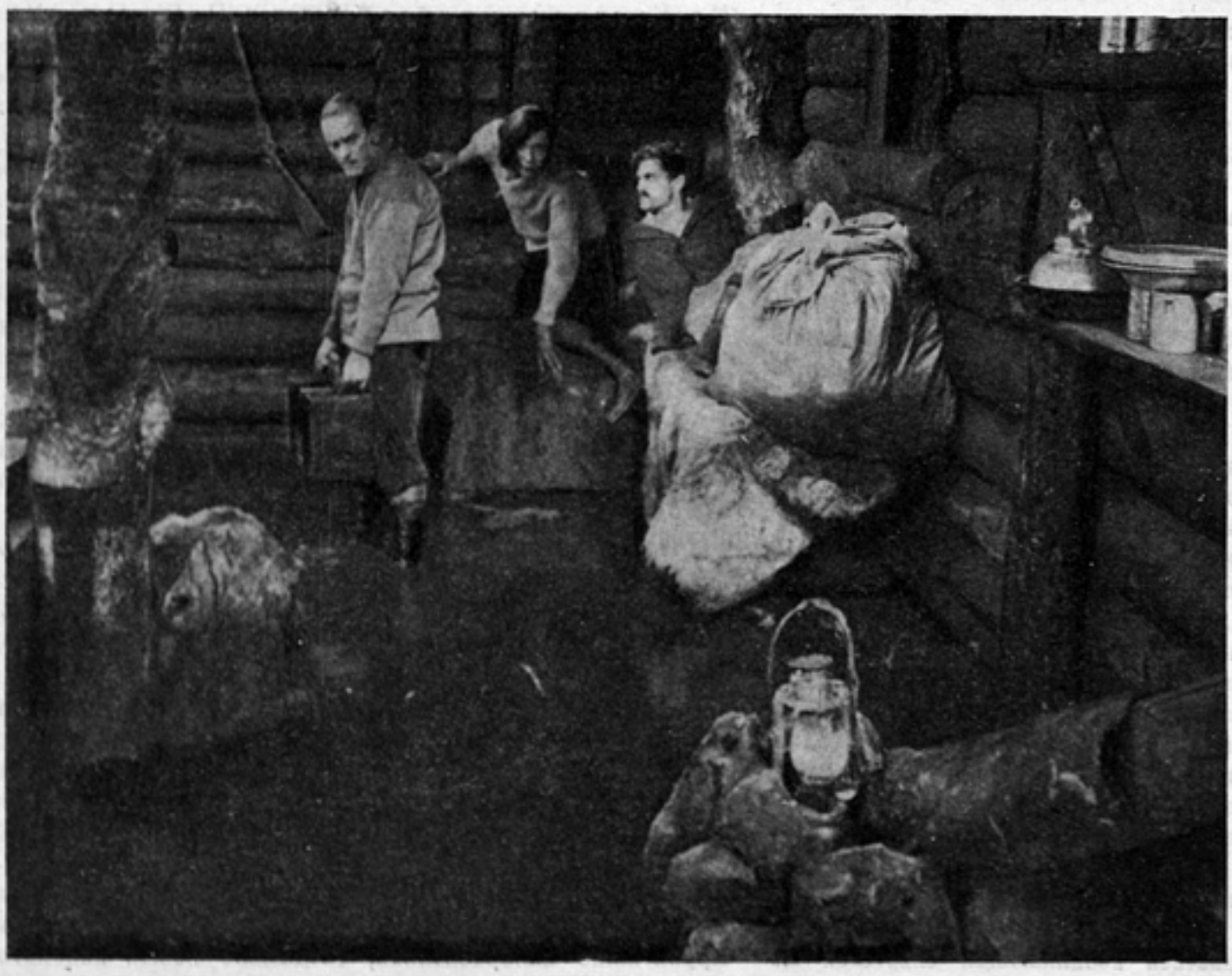
ВГИК обеспечен хорошими преподавательскими кадрами. Лучшие педагоги института — бывшие ученики или первые учителя школы. Это В. Туркин, А. Левицкий, С. Эйзенштейн, Ю. Желябужский, А. Хохлова, Л. Оболенский, А. Головня, А. Анощенко, А. Крук и т. д. Все старые преподаватели получили ученые степени и звания. В пополнение преподавательским кадрам растет и совершенствуется новая смена — научные сотрудники и аспиранты.

Со всех концов нашей страны приезжает во ВГИК молодежь, чтобы стать режиссерами, сценаристами, актерами, операторами, художниками. Производятся наборы молодежи из братских республик для обеспечения национальных киностудий квалифицированными кадрами.

ВГИК уже не в состоянии в своих стенах удовлетворить потребности в учебе. В этом году создан экстернат, чтобы работники кинопроизводства смогли повысить свою квалификацию и получить высшее кинообразование.

Огромная тяга молодежи в институт наглядно показывает любовь к «самому важному из искусств» и служит гарантией того, что наша кинематография будет еще более прекрасным, еще более сильным искусством, прославляющим величие наших дел, величие сталинской эпохи.

«ПО ЗАКОНУ»



Сценарий В. Шкловского. Режиссер засл. деят. иск. Л. Кулешов. Оператор К. Кузнецов. Совкино

Русская кинематография кануна Октябрьской социалистической революции

ОЧЕРК I

Н. Лебедев

Советская кинематография создавалась на базе того наследства, которое она получила от русской дореволюционной кинематографии.

Первые советские фильмы снимали режиссеры и операторы, работавшие до революции в предприятиях и под идейным руководством Ханжонковых и Ермольевых. Первые советские фильмы ставились в «ателье», построенных и оборудованных теми же Ермольевыми. Первые советские фильмы прокатывались по киносети, сложившейся до революции.

Без учета этого идеологического и материально-технического наследства невозможно правильное понимание истории возникновения и первых этапов развития кинематографии советской.

Каково же это наследство?

◇

Основной материальной ценностью, оставшейся от дореволюционного кинохозяйства, являлась сеть киноустановок.

В период первой империалистической войны на территории бывшей Российской империи насчитывалось около 1000—1200 работающих кинотеатров. Все они принадлежали частным предпринимателям.

В большинстве своем это были каменные сараи на 200—300 мест, кое-как приспособленные для демонстрации картин. Лишь в Петрограде, Москве да в некоторых крупнейших губернских городах можно было найти кинотеатры на 500—600 мест. И лишь единицами на всю Россию насчитывались театры на 1000 и больше зрителей.

Кроме этих коммерческих кинотеатров в стране не существовало никакой иной киносети — ни клубной, ни школьной, ни сельской.

По приблизительным подсчетам справочника «Вся кинематография» за 1916 год годовой доход сети кинотеатров в начале войны достигал 142 миллионов рублей (за сезон 1914/15 года) [1].

Снабжение фильмами шло через сеть частных прокатных контор. В 1916 году их насчитывалось около ста (включая периферийные отделения крупнейших столичных фирм). Свыше трети этих контор приходилось на долю Москвы и Петрограда (по 18 контор).

Фильмы, поступившие на экраны, делились на две группы: иностранные и русские.

До войны около 80% общего числа картин составляла первая группа. Иностранные кинопредприниматели видели в России молодой и быстро растущий кинорынок и торопились захватить на нем «командные высоты». Такими высотами были торговля фильмами и прокат их. Импортируя по дешевым ценам копии фильмов своего производства (уже амортизованных у себя на родине), иностранные фирмы, во-первых, экономически душили русское производство; во-вторых, прививали русскому зрителю свои вкусы, приучали к своим жанрам, популяризировали своих собственных «кинозвезд».

(По данным А. А. Ханжонкова [2], накануне войны в одной Москве насчитывалось свыше пятидесяти представительств иностранных кинопредприятий, начиная с таких крупных, как французские фирмы «бр. Пате», «Гомон», «Эклер»; итальянские — «Чинес», «Амброзио»; американские — «Эдисон», «Витаскоп»; немецкая — «Местер»; скандинавская — «Нордиск», и кончая никому неведомыми и явно спекулянтскими «Люксами», «Рексами», «Нестерами», «Викингами» и другими.

Бешеная конкуренция между иностранными фирмами оказалась наруку и некоторой части первых русских кинопредпринимателей. Используя свои знания условий местного рынка, более ловкие из них получали от иностранных фирм полномочия в качестве представителей «на Россию», осваивая в этом качестве технику кинематографической торговли, и затем, сколотив несколько тысяч рублей, организовывали собственные «торговые дома». Таково происхождение крупнейших из дореволюционных кинопредприятий «Торгового дома А. Ханжонков и К°», «И. Н. Ермольев», «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К°», «Т-во М. Трофимов и К°» и других.

Начало производства русских картин относится к 1907—1908 годам. До этого времени на экранах появлялись лишь отдельные кинохроники из русской жизни, снятые операторами иностранных фирм. Начиная с 1907 года, кинохронику пробует снимать А. О. Дранков, первый русский кинооператор, позже превратившийся в кинопредпринимателя.

Тем же Дранковым была выпущена (в октябре 1908 года) и первая русская игровая картина Стенька Разин (Понизовая вольница) длиной в 224 метра в постановке некоего В. Ф. Ромашкова; снимал картину сам А. О. Дранков.

В 1909 и последующих годах в производство фильмов втягивается ряд других русских кинопредприятий, занимавшихся до того продажей и прокатом иностранных картин: «Ханжонков», «Тиман и Рейнгардт», «Хари-

---

[1] «Вся кинематография». Настольная и справочная книга. Изд. Ж. Чибрарио де-Годен. М., 1916, стр. 192.

[2] Воспоминания А. А. Ханжонкова (рукопись имеется в кабинете киноведения Государственного института кинематографии). В сокращенном виде воспоминания выпущены издательством «Искусство» под названием «Первые годы русской кинематографии». Москва, 1937.

тронов», «Перский» и другие, а также московские представительства французских фирм — «Пате» и «Гомон».

Рост русского кинопроизводства до войны характеризуется следующими цифрами (по данным Б. С. Лихачева [1]: в 1909 году выпущено 12 картин, в том числе две до 365 метров каждая — Власть тьмы по Л. Толстому в постановке Чардынина и Чародейка по Шпажинскому в постановке Гончарова — обе производства А. А. Ханжонкова.

В 1910 году — 23 картины, в том числе крупнейшая — в 590 метров — Петр Великий в постановке Ганзена и Гончарова производства Пате.

В 1911 году — 45 картин, из них одна полнометражная Оборона Севастополя в постановке Гончарова производства Ханжонкова.

В 1912 году — 75 картин, из них 8 полнометражных (в 1000 и более метров).

В 1913 году — 115 картин, в том числе 37 полнометражных.

Однако при существовавшей до войны 1914—1918 годов системе прокат требовал ежегодно до 500 названий новых картин. Таким образом русское кинопроизводство накануне войны в состоянии было удовлетворить приблизительно лишь на одну пятую потребности киносети.

Сильнейший толчок этому производству дала первая империалистическая война.

Инфляционное оживление в отдельных отраслях промышленности и торговли, прекращение продажи водки, скопление в городах воинских частей — все это повышало требование на кинозрелища, стимулировало работу киотеатров, усиливало спрос на фильмы. Перед русскими кинопредприятиями, освободившимися от конкуренции, открылись неограниченные возможности.

В кинематографии начинается бурное оживление. Акционерное общество «А. А. Ханжонков и К°» увеличивает свой основной капитал с 500 тысяч до 1 250 тысяч рублей.

Небольшие прокатные конторы превращаются в предприятия по производству картин («Либкен», «Биохром» и др.). Возникает целая серия карликовых предприятий с «производственной программой» в 1—2—3 картины в год. В несколько месяцев общее число предприятий, занимающихся производством фильмов, подымается до сорока. Идет лихорадочное строительство киносъемочных павильонов. Если до войны постановка фильмов ведется в обычных фотоателье, а то просто под открытым небом, то теперь оборудуются ателье, специально приспособленные для кинопроизводства. Ханжонков срочно строит в Москве свое «большое ателье» на Житной улице (в настоящее время помещение Научно-исследовательского кинофотоинститута — НИКФИ); Ермольев строит ателье у Брянского вокзала (в настоящее время Московская студия Союзкинохроники); Талдыкин — у Донского монастыря; Дранков — на Старой Башиловке; Либкен — в Ярославле; Щетинин — в Екатеринославе; Вурм — в Киеве.

В 1916 году выпуск фильмов подымается до 253 названий. Удельный вес отечественного производства в прокате вырастает с 20 до 60%.

Однако несмотря на все оживление материально-технический уровень этой вздувшейся на военно-инфляционных дрожжах «промышленности» оставался весьма скромным. Даже крупнейшие «кинофабрики» Ханжонкова и Ермольева являлись лишь кустарными мастерскими, состоявшими из застекленных съемочных павильонов, оборудованных несколькими десятками «юпитеров».

Русская дореволюционная «кинопромышленность» не производила ни киноаппаратуры, ни пленки.

Достаточно было малейшей заминки в импорте, как вся «цветущая» российская кинематография стремительно увядала.

Ее «пышное» здание было построено на песке. И термин «кинопромышленность» может быть применен к ней лишь в очень условном смысле.

Чем объясняется такое положение вещей?

Объяснение нужно искать не только в общей экономической отсталости страны, но и в той исключительной недальновидности и непонимании возможностей кинематографа, которыми характеризуется отношение к нему господствующих классов царской России. Верхушка правящей бюрократии считала ниже своего достоинства заниматься таким плебейским делом, как кинематограф.

За год до войны департамент полиции представил царю Николаю II доклад о переписке кадетского депутата Государственной думы Родичева с американцем Ольшаром по вопросам кино. Николай II наложил на докладе следующую резолюцию:

«Я считаю, что кинематография пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор и никакого значения таким пустякам придавать не следует» [2].

Вряд ли нужны комментарии к этому образцу тупости и кретинизма.

В отношении оценки кино мало чем отличались от последнего русского царя и руководители его министерств.

Когда в 1915 году некий поручик Дементьев — сотрудник Военного министерства — выдвинул проект организации взамен бездействовавшей винной монополии государственной монополии кинодела, проект этот, несмотря на свою верноподданность, бесславно погиб [3]. Пропутешествовав полтора года по канцеляриям разных министерств, он не получил никакого движения.

Из правительственных учреждений интерес к кинематографии проявляли только два ведомства: цензура, сквозь пальцы смотревшая на порнографию, но тщательно искоренявшая из фильмов малейшие намеки на классовую борьбу, и неусыпно следившая за тем, чтобы на экран не попадали «изображения господа нашего Иисуса Христа, пресвятой богоматери, святых угодников божиих», а также «инсценировки православных духовных лиц (священников, монахов, монахинь, епископов, патриархов

---

[1] Б. С. Лихачев. «История кино в России», «Академия». Л. 1927.

[2] Цитирую по статье И. С. Зильберштейна «Николай II о кино», «Советский экран» № 15 за 1927 г.

[3] Проект Дементьева, изложенный им в его брошюре «Кинематограф, как правительственная регалия», представлял собой ярчайший документ монархической фантазии, воспитанной на «истинно русских», «винопольных» представлениях.

Дементьев предлагал организацию монополии кинодела поручить ведомству финансов, которое уже «зарекомендовало себя, как отличный организатор сложного дела по введению винной монополии», а также как имеющее в своем распоряжении разветвленную сеть зданий бывших винных лавок и проверенные штаты бывших торговцев при них.

Для того чтобы подчеркнуть верноподданический характер казенных кинотеатров, они должны были именоваться «царскими палатками». Заведующие театрами должны были называться «начальниками царских палаток», киномеханики — «молодцами», кассиры — «сборщиками», билетеры — «подручными» и т. д.

и т. д.)»[1] и ведомство финансов, которое, пользуясь налоговым прессом, выкачивало из кинематографии до 35—40 миллионов рублей дохода в год.

Общей картины высокомерно-пренебрежительного отношения к кино со стороны правящей бюрократии не менял и факт существования «состоящего под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством» так называемого «Скобелевского комитета», в состав которого входил «военно-кинематографический отдел».

Формально являясь общественной организацией, Скобелевский комитет представлял собой полуфилантропическое, полукоммерческое предприятие, ставившее своей задачей «помощь больным и увечным воинам». Оно влачило жалкое существование. Даже во время войны, когда под влиянием буржуазно-монархической пропаганды появился спрос на шовинистические фильмы и Скобелевскому комитету было предоставлено монопольное право съемки военной кинохроники, удельный вес его продукции на экранах оставался ничтожным.

Нужно, однако, сказать, что в своей недооценке кинематографии царская бюрократия не была одинокой.

Не доверяла «кинопромышленности» и российская крупная буржуазия. Правда, благодаря личным связям с представителями капиталистической верхушки некоторым более «солидным» кинопредпринимателям удавалось в отдельных случаях привлекать к кинематографии внимание банковских и промышленных тузов.

Так, Ханжонков не без гордости рассказывает в своих мемуарах о том, как, использовав личное знакомство с председателем правления Купеческого общества взаимного кредита А. С. Вишняковым, ему удалось привлечь в состав акционеров своего Общества таких московских воротил, как текстильный фабрикант А. И. Коновалов, промышленники В. П. Рябушинский, И. А. Кистяковский, издатели Д. И. Сытин и М. В. Сабашников, и другие.

Уже накануне февральской революции некоторое участие в создании акционерного общества «Биофильм» приняли известные бакинские нефтепромышленники Монташев и Лианозов.

Однако все эти Вишняковы и Коноваловы, Сытины и Лианозовы «входили» в киноакционерные общества не капиталами, а именами. Владельцы миллионных состояний, они подписывались на акции кинопредприятий на суммы в 5—10 тысяч рублей — не больше. Приобретая несколько акций «Торгового дома Ханжонков», они морально поддерживали молодого, начинающего опериться собрата по классу, ничем не рискуя материально.

Для крупной буржуазии было достаточно много объектов приложения капиталов в старых и проверенных отраслях промышленности (уголь, нефть, металл и т. д.), чтобы не рисковать в таком новом, «темном» и «легкомысленном» деле, как кинематография.

Эксплоатация кинорынка была предоставлена капиталистической мелкоте — всяким дельцам и спекулянтам. В кинематографии орудовали бывшие фотографы (А. Дранков; владелец фирмы «Мирограф» М. Гросман); табачные фабриканты (Рейнгардт — совладелец фирмы «Тиман, Рейнгардт и К°»); прокатчики театральных костюмов (участник фирмы «Талдыкин, Козловский, Юрьев и К°» — А. Талдыкин); предприимчивые инженеры (совладелец киностудии «Люцифер» С. Френкель; ярославские купцы (Г. Либкен) и т. д. Многие из них за несколько лет работы в кинематографии превратились во владельцев состояний, оцениваемых в сотни тысяч рублей. Но, за исключением Ханжонкова и быть может еще одного-двух, все они оставались мелкими капиталистическими хищниками, которым не под силу была задача создания настоящей кинопромышленности.

Как и царское правительство, русская буржуазия не доросла до понимания колоссальной роли кинематографии ни как идеологического оружия, ни даже как одной из наиболее доходных отраслей хозяйства.

◇

Что же представляла собой дореволюционная кинематография как отрасль идеологического производства? Какова идейная и художественная ценность ее продукции?

Для того чтобы правильно произвести эту оценку, необходимо учесть два момента:

1) мировой уровень развития кинотехники того периода и тесно связанную с ней степень владения выразительными средствами, предоставляемыми этой техникой творческим работникам — условие, объективное для русской дореволюционной кинематографии, и

2) общекультурный и идейно-художественный уровень тех слоев русской буржуазии и буржуазной интеллигенции, которые пользовались выразительными средствами киноязыка для выражения своих мыслей и чувств и для идейного воздействия на широкие массы зрителей.

В сравнении с современным, привычным для нас уровнем кинотехники, техника кино 1914—1917 годов была, разумеется, весьма примитивной.

Не говоря уже о звуковом и цветном кино, не выходивших в те времена за пределы робких лабораторных экспериментов, техника даже немого киноизображения была в достаточной мере архаической.

В распоряжении режиссера и оператора еще не было тех конструктивно сложных и гибких съемочных камер, которые в настоящее время являются нормальным типом оборудования киностудий. Еще не было того богатейшего набора объективов и всяких иных приспособлений, позволяющих добиваться самых разнообразных оптико-изобразительных эффектов. Не было современных штативов типа «Экелей», жироскопических штативов, не было «Септа», «Аймо» и других камер для съемки с рук. Не было того ассортимента негативной пленки разной светои цветочувствительности, который позволяет в настоящее время добиваться самых тонких оттенков гаммы бело-черной тональности. Парк осветительной аппаратуры состоял почти исключительно из стандартных «юпитеров»; еще не знали световых стенок, ауфгеллеров, мощных полуваттных ламп, ртутного освещения и т. д. Еще не были изобретены методы Шюфтана, последующей дорисовки и иных способов рационализации декоративного оформления. То же можно было бы сказать о технике лабораторной обработки пленки, о технике постройки и установки декораций, о цветотехнике грима, костюмов и т. д.

Кинотехника 1914—1917 годов так же отличалась от современной, как, скажем, самолеты первой империалистической войны от бомбардировщиков и истребителей наших дней.

Но отсталость была не только в самой технике. Еще в большей мере отставало использование заключавшихся в этой технике выразительных возможностей.

Еще не были сколько-нибудь глубоко осознаны художественные возможности света, композиции кадра, крупного плана, ракурса.

Ровный и яркий свет, необходимый для нормального

---

[1] Из краткого перечня цензурных правил, действовавших в 1916 году в Петербурге и Москве. «Вся кинематография», 1916 г., стр. 68.

экспонирования пленки, — вот единственное требование, которое предъявлялось большинством операторов осветительному цеху. В лучшем случае они пытались добиться некоторого подобия натуралистического освещения (свет должен был падать из окна или от горящей лампы, а не с противоположной стороны и т. п.). И почти совершенно не были осознаны те формы выразительного освещения, которые тогда уже применялись лучшими фотомастерами.

В композиции кадра добивались обычно только того, чтобы зрителю была понятна логика действия, происходящего на экране. Стилистические возможности композиции кадра еще не были ясны.

Как правило, снимали с одной неподвижной точки, примерно на уровне глаз стоящего человека, — общим и средним планом. Значение крупного плана было неосознано. К нему прибегали редко, в виде исключения, без достаточного осмысления приема.

Неподвижность аппарата нарушалась в редких случаях только для так называемых «наездов» — прямолинейного приближения или удаления камеры к действующим лицам или от них. Ракурса боялись — он считался операторской ошибкой. Лишь в самые последние годы допускался ракурс для съемки толпы — ее разрешалось снимать под углом сверху.

Не были известны композиционные и стилистические возможности монтажа. Процесс монтажа рассматривался как чисто техническая работа. «Понятия о монтаже, — вспоминает о том периоде В. Гардин, — как об одном из основных творческих приемов, не существовало»[1]. Куски заснятых сцен склеивались в порядке номеров, поставленных в сценарии, без учета ритмического хода кадров. «Склеить по сценарию могла всякая старательная склейщица».

Полнометражный фильм разбивался на 50—70 сцен—кадров. Следовательно, на каждую сцену, в среднем, приходилось от 20 до 40 метров.

За единичными исключениями картины ставились по театральным принципам. Поправки вносились только на «бедность»: на немоту, бесцветность и плоскостность кино.

Театральщина бросалась в глаза особенно резко, когда действие переносилось из ателье на натуру — неестественность игры актеров на фоне живой природы производила антиэстетическое впечатление.

Вся работа над постановкой полнометражного фильма занимала в среднем от одной до полутора недель, хотя бывали случаи, когда и эти сроки еще урезывались. В. Гардин рассказывает о том, как по заданию дирекции «Русской золотой серии», торопившейся перебить у Ханжонкова «хлебную тему», картина Война и мир по Толстому была поставлена в шесть дней.

Фильмы пеклись, как блины. Режиссеры ставили по 20—30 и более картин в год.

Естественно, что при такой системе производства технический и художественный уровень картин не мог не казаться убогим в сравнении с уровнем других, более зрелых искусств. И представители этих искусств отказывались включать фильмы в круг эстетических явлений.

В кинематографе видят только техническое явление, только машину, место которой за пределами искусства.

«Может ли быть кинематограф самостоятельным искусством? — спрашивал в одной из своих статей молодой Маяковский. И отвечал:

«Разумеется, нет...

...Только художник вызывает из реальной жизни образы искусства, кинематограф же может выступить удачным или неудачным множителем его образов... Кинематограф и искусство — явления различного порядка...

...Когда кинематограф копирует какой-нибудь клочок определенной, хотя бы и характерной жизни, результаты его работы могут представлять в лучшем случае только научный или, вернее, описательный интерес»[2].

Это писалось в 1913 году. В последующие 1914—1916 годы кинотехника и художественное ее использование продвинулось несколько вперед. Но продвижение это было не настолько значительным, чтобы можно было говорить о превращении кино в самостоятельное искусство. Все эстетические качества фильма все еще оставались за пределами киноспецифики: они намечались пьесой-сценарием (которая на этом этапе представляла собой краткое изложение сюжетной схемы, детализированное надписями и немногочисленными ремарками) и реализовались в игре актеров, режиссерских мизансценах и декоративном оформлении, т. е. в основном средствами искусства театра.

Ни процесс съемки, ни процесс монтажа, ни процесс лабораторной обработки пленки не вносили дополнительно ничего эстетически ценного. Поэтому в сравнении с театром зрелище получалось значительно обедненным: не было звука, не было цвета, не было объема.

Таков был исторический уровень развития кинематографа, и эта его эстетическая неполноценность должна быть принята как объективное условие, в котором приходилось действовать пионерам-художникам дореволюционной кинематографии.

Но если они не ответственны за уровень выразительных средств, предоставленных им, то во всяком случае они отвечают за идейнохудожественное качество использования этих средств. Это использование зависело от их субъективных качеств — идейной целеустремленности, таланта, художественного вкуса.

Что же предлагали своему зрителю мастера русского дореволюционного кино?

При огромном количественном разнообразии продукции, исчисляемой, как мы видели, сотнями фильмов в год, она может быть сведена к относительно небольшому числу излюбленных «жанров».

Господствующим жанром являлась так называемая «салонная драма». К этому жанру относили фильмы из жизни аристократии, буржуазии или буржуазной интеллигенции (особенно часто — из жизни артистов, писателей, художников). Действие развивалось в богатых салонах, гостиных, студиях художников, загородных виллах. Эти салоны и виллы были заполнены замысловатой мебелью, дорогими коврами, пышными портьерами, скульптурами модных мастеров, экзотическими цветами.

Основной темой фильмов этого жанра являлась тема любви во всех ее видах и проявлениях, но с акцентом на «необычные», «тонкие», «изощренные», «сумеречные», часто нездоровые формы. Достаточно перечислить ряд названий фильмов из любого номера дореволюционного киножурнала, чтобы читатель мог получить представление о господствовавшей тенденции: Любовь — это сон упоительный; Тени любви; Иго любви; Первая любовь; Свободная любовь; Расторгающая узы любовь; Любовь силь-

---

[1] В. Гардин, «О себе». Сб. «Лицо советского киноактера», стр. 64. Кинофотоиздат. М., 1935.

[2] В. Маяковский. «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству». «Киножурнал» № 17, 1913 г. См. Полное собрание сочинений под ред. Л. Ю. Брик, т. 1, стр. 273—274.

на не страстью поцелуя; Любовь была его святыней; Любовь широкую, как море, вместить не могут жизни берега; И сердцем, как куклой играя, он сердце, как куклу разбил.

Иногда эти любви подымаются до степени страсти: Страсть; Великая страсть; Ураган страстей; Люди и страсти; Не разум, а страсти правят миром; Сладострастие и т. п.

Иногда любовь и страсть уже в самом названии получают моральную оценку, квалифицируясь как «грех»: Чаша запретной любви; Грех; Великий грех; Тени греха; Аромат греха; Во власти греха; Невольник страстей и порока; За грех сладострастия; Не пожелай жены ближнего своего; Исповедь падшей...

Часто любовь переплетается с ядом, кровью, смертью: Яд, открывающий счастье; Кровь неотмщенная; Карнавал смерти; Вопрос жизни и смерти; Бледные лепестки смерти; На ложе смерти и любви.

Иногда приправляется «чертовщиной»: Огненный дьявол; Потомок дьявола; Танец дьявола, Печать сатаны; Карусель сатаны; Венчал их сатана; Сатанелла; Ликующий бес; Исчадие ада.

В подавляющем большинстве картин этого жанра с большей или меньшей откровенностью делается ударение на сексуальные сцены, переходящие нередко в явную порнографию.

Идейный эквивалент этих фильмов сводился либо к проповеди «свободной любви», либо, наоборот, к защите устоев буржуазной семьи.

Сюжетная канва заимствовалась по преимуществу из литературных произведений современных русских и иностранных авторов, специализировавшихся на проблемах пола. Усиленно инсценировались произведения «легкого жанра», типа романов Вербицкой (Ключи счастья, Вавочка, Елена Павловна, Дух времени), Нагродской (Аня, Гнев Диониса, Он), Анатолия Каменского (Любовный маскарад, Трагедия Леды), Арцыбашева (Муж, У последней черты), Амфитеатрова (Марья Лусьева), М. Криницкого (Маскарад чувств, Случайная женщина) и т. д. Из других русских современных писателей инсценируются произведения Л. Андреева (Екатерина Ивановна, История одной девушки), Куприна (Гувернантка, Яма), Е. Чирикова (Любовь статского советника), Ф. Сологуба (Мелкий бес) и т. п.

Из иностранной литературы привлекают внимание Октав Мирбо (Дневник горничной), Марсель Прево (Полудевы), Д'Аннунцио (Сладострастие), Гшибышевский (Сильный человек), О. Уайльд (Портрет Дориана Грея, Преступление лорда Артура), А. Батайль, Жорж Оне, Локк и другие.

При всем разнообразии творческих данных, идейной направленности и стилевых тенденций этих авторов в произведениях каждого из них можно было надергать достаточное количество любовных сцен для полнометражной салонной драмы.

Экранизировались не только романы, повести и драматические произведения, но и популярные стихи, романсы, песни. Выпускались фильмы под такими, например, названиями: О, ночь волшебная, полная неги; Забыты нежные лобзанья; Отцвели уж давно хризантемы в саду; Я бабочку видел с разбитым крылом; Если можешь — забудь, если можешь — прости; Вы просите песен — их нет у меня.

В лирических произведениях, бравшихся за основу этих фильмов, не было, разумеется, достаточного материала для построения драматических произведений. Материал произвольно додумывался сценаристами и режиссерами и затем столь же произвольно монтировался с текстом экранизируемых стихов и песен.

Помимо инсценировок, широко практиковались также постановки салонных драм по «оригинальным» сценариям, которые, однако, представляли собой не что иное, как перепевы тех же современных романов о «проблемах пола». Большинство этих сценариев писались либо самими режиссерами, либо безымянными сценаристами, фамилии которых даже не упоминались в рекламных проспектах.

Было бы бесполезным искать в салонных драмах сколько-нибудь индивидуализированные образы-характеры — так поверхностны, однотонны, стереотипны были персонажи этой кинопродукции.

Но за ряд лет своего процветания салонная драма успела выработать свои образцы героев, свои популярные маски, своих «любимцев публики», свои артистические «звезды».

Такими «звездами» являлись актеры: В. Максимов — исполнитель ролей «тонких», аристократических, разочарованных, изломанных молодых людей уайльдовского стиля; И. Мозжухин, игравший роли нервных, гордых, волевых, загадочных мужчин, мрачных романтиков, ницшеанских «сверхчеловеков»; В. Полонский — мягкий, задумчивый, лирический — на роли художников, мечтательных маменькиных сынков, обманутых, но всепрощающих мужей; Рунич — здоровый, сытый, самоуверенный «мужчина в соку» — исполнитель ролей преуспевающих инженеров и либеральных помещиков.

Среди женских «звезд» наибольшей популярностью пользовались: Лысенко — ранний тип «вамп», женщины-хищницы, соблазнительницы, самки, каждым своим движением обращающейся к сексуальному чувству зрителей, и В. Холодная — красивая, но мало выразительная актриса, исполнительница ролей женщины-куклы, женщины-игрушки, пассивной жертвы чужих страстей и несчастных случайностей.

Мелкобуржуазный мещанский зритель уездных городков и столичных окраин, составлявший основной массив аудитории дореволюционного кинематографа, видел в салонной драме возможность уйти от постылого быта и хотя бы платонически приобщиться к такой необыкновенной, такой «роскошной», такой «изящной» жизни социальных верхов.

Другим жанром, пользовавшимся также значительной (хотя и меньшей, чем салонная драма) популярностью, была группа фильмов, которую мы назовем условно жанром «экранизации классиков».

Тематически фильмы этого жанра, как и литературные произведения, от которых они отталкивались, отличались чрезвычайным разнообразием. Но их объединял ряд признаков, которые позволяют говорить об этой группе как о некоем своеобразном жанре дореволюционного кино. Это, во-первых, иллюстративность этих фильмов, несамостоятельность их, рабская зависимость от литературного оригинала, не ориентированного на выразительные средства немого кинематографа. Это, во-вторых, вытекающая из первого бездейственность, сюжетная вялость, статичность большинства экранизированных повестей и романов в сравнении с оригинальны-

ми, рассчитанными только на экран, кинопроизведениями и даже в сравнении с инсценировками произведений современной литературы, ибо сценаристы все же не рисковали подвергать классиков той бесцеремонной «драматургизации», которую они проделывали с современными беллетристами. Это, в-третьих, обращение к истории, к более или менее отдаленному прошлому, что сближало жанр с жанром исторического «костюмного» фильма и отделяло от салонной драмы, строившейся в основном на современном материале.

Фильмы этого жанра привлекали зрителя возможностью увидеть на экране популярные литературные образы в форме живых наглядных представлений. Имена классиков служили лучшей рекламой, и это стимулировало усиленное внедрение жанра в репертуар дореволюционных кинотеатров.

Русская и иностранная классическая литература эксплоатировалась самым интенсивным образом. Среди писателей, произведения которых были экранизированы, мы находим: А. С. Пушкина (Братья разбойники, Пиковая дама, Дубровский, Руслан и Людмила, Капитанская дочка, Сказка о рыбаке и рыбке — всего до 30 произведений); Н. В. Гоголя (Мертвые души, Тарас Бульба, Страшная месть и др.), Л. Толстого (Анна Каренина Воскресенье, Война и мир, Отец Сергий, Крейцерова соната, Живой труп, Власть тьмы и др.), Тургенева (Дворянское гнездо, Вешние воды, Клара Милич, Накануне, Первая любовь), Достоевского (Идиот, Братья Карамазовы, Униженные и оскорбленные, Бесы), Гончаров (Обрыв), А. Н. Островского (Дикарка, Сон на Волге), Чехова (Драма на охоте, Попрыгунья, Страшная ночь, Шведская спичка, Рассказ неизвестного) и многие другие.

Из иностранных классиков инсценировались: Золя, Мопассан, Бальзак, Шекспир, Гюго, Диккенс, Бомарше и т. д.

Но если коммерческий успех многих из этих инсценировок доказывал хозяйственную целесообразность этого жанра, то нельзя того же сказать об успехе художественном. При более ценном, чем в жанре «салонной драмы», отправном литературном материале конечный эстетический результат экранизации классиков, за немногочисленными исключениями, оказывался более низким, чем в салонной драме. Ибо если примитивная драматургия тысяча первой салонной историйки умещалась в столь же примитивные формы дореволюционной кинематографии, то богатейший идейно-художественный материал классической литературы отказывался укладываться в прокрустово ложе этих форм. Тогда его мяли и сокращали до тех пор, пока от него оставалась голая сюжетная схема да отдаленные намеки на персонажи литературного оригинала.

Правда, в отдельных случаях при удачном выборе литературного произведения и культурной режиссуре удавалось добиваться инсценировок сравнительно высокого художественного достоинства. Таковы, например, поставленные Я. А. Протазановым Пиковая дама по Пушкину (1916 год), и Отец Сергий по Л. Толстому (1917 год). Оба фильма выделялись своей художественной добросовестностью и в течение многих лет после выпуска сохраняли известную эстетическую ценность. Но такие удачи являлись лишь редкими исключениями, не менявшими общей оценки жанра.

Третий из более распространенных дореволюционных киножанров — «разбойничья драма». Если первые два жанра ориентировались на зрителя из мелкой буржуазии и мелкобуржуазной интеллигенции, то «разбойничья драма» обращалась к низовым, демократическим слоям городского зрителя: к ремесленникам, мелким служащим, менее культурным слоям рабочего класса.

Героем фильмов этого жанра бывал обычно смелый, ловкий, благородный и неуловимый разбойник — протестант, грабящий богатых и помогающий бедным, побеждающий полицию и живущий, не считаясь ни с существующими законами, ни с установленными нормами морали. Герой-разбойник — персонифицировал в себе единственно возможную в то время в кино легальную форму протеста против ненавистного социального строя. И какие бы субъективные цели ни ставили инициаторы и авторы этих драм (обычно эти цели не выходили за пределы меркантильных соображений о доходности разбойничьего жанра), чем бы ни кончалась судьба героя в последней части (обычно она кончалась торжеством «добродетели» в лице полиции), все симпатии зрителя оставались на стороне разбойника.

Просмотрев первую драму с новым героем-разбойником, зритель требовал продолжения, и чуткие к запросам рынка кинопредприниматели срочно выпускали вторую, третью и дальнейшие серии фильмов с тем же героем. Так родились серии Васьки Чуркина, Соньки-золотой ручки, Сашки-семинариста, Ваньки-ключника, Насти-босячки и т. д. Это был в зародышевой форме русский вариант того многосерийного «детективного фильма», который по аналогичным социальным мотивам получил такое бурное развитие на Западе.

Рассчитанная на невзыскательного низового зрителя, разбойничья драма делалась небрежно, второстепенными режиссерами и с участием небольших актеров, без сложного постановочного оформления, снималась, главным образом, на натуре.

Следующий жанр — комический фильм. Этот жанр, несмотря на большой спрос на него со стороны зрителя и многочисленные попытки кинопредпринимателей развертывания его производства, не получил широкого распространения.

Введение в фильм элементов сатиры, материал для которой в изобилии давала и российская действительность и классическая русская литература, было невозможно по цензурным соображениям.

Для создания юмористического фильма дореволюционная кинематография не обладала ни достаточно тонкими, необходимыми для юмора выразительными средствами, ни соответствующими кадрами сценаристов и режиссеров. Для постановки же «комических» типа кинобуффонад Макса Линдера и ранних короткометражек Чарли Чаплина в русской кинематографии не оказалось актера, способного создать доходчивую и популярную комическую маску.

Пробовали выдвигать комика Антона Фертнера — актера варшавских театров, с участием которого был выпущен ряд короткометражных «комических»: Антоша хочет похудеть; Антоша-вор; Антоша-пожарный; Наказанный Антоша и т. п. Пробовали популяризировать актера-эксцентрика Аркадия Бойтлера, снимавшегося у Ханжонкова во многих фильмах: Аркашка-спортсмен; Аркашке не везет; Аркашка женится; Аркадий—контролер спальных вагонов и др. Однако ни «Антоша», ни «Аркашка», не сумевшие создать своих оригинальных масок,

не привились на русском экране и бесследно исчезли с горизонта.

Дореволюционный комический фильм выродился в глупейший фарс с переодеваниями, тещами, приключениями в чужих постелях. Теща в гареме; Любовный элексир; Медовый месяц; Из-за корсета; Амур сосватал; Красивые ножки; В брачную ночь; Как обманывают жен; На что способны мужчины — таков ассортимент названий этих фильмов. Даже среди общего невысокого художественного уровня дореволюционных картин этот жанр отличался своей подчеркнуто грубой и откровенной пошлостью.

Империалистическая война вызвала к жизни новый жанр: военно-шовинистическую агитку. Особенно бурно расцвела агитка в первые месяцы военных действий. Эксплоатируя волну военно-патриотического угара, распространяемого правительственной и капиталистической прессой и охватившего буржуазные и мелкобуржуазные массы, поощряемые военным министерством кинофирмы выбрасывают на экраны десятки наскоро состряпанных лент о «победах русского оружия», о «зверствах австро-германских варваров», о подвигах «чудо-богатырей».

Афиши кинотеатров пестрят названиями ура-патриотических картин: Во славу русского оружия; За царя и отечество; Всколыхнулась Русь сермяжная; Зверства немцев в г. Ченстохове; Тайна германского посольства; Цивилизованное варварство; Зверства прусского майора Прейскера; Подвиг казака Козьмы Крючкова; Еврей-доброволец; Гром победы раздавайся или чудо-богатыри на пути к славе и т. д. и т. п.

Однако по мере развертывания событий на фронте, спада шовинистической волны и выяснения неизбежности поражения царской России в военно-патриотических агитках появляются новые, пессимистические нотки, косвенно отражающие настроения широких народных масс. Появляются такие фильмы, как: Беженцы; Мародеры тыла; Спите орлы боевые; Арина—мать солдатская; Умер, бедняга, в больнице военной, которые уже самими названиями вызывали у зрителя чувства, прямо противоположные тем, на которые эти «агитки» были рассчитаны.

Можно было бы назвать ряд других жанров, появлявшихся время от времени на экранах: исторический «костюмный» фильм типа Стеньки Разина, Воцарения дома Романовых, Похода Наполеона на Москву, Обороны Севастополя; уголовно-купеческую драму типа Катерины-душегубки, Ухаря-купца и т. п. и некоторые другие. Но фильмы этих жанров в сравнении с фильмами основных жанровых групп были настолько немногочисленными, что в настоящем кратком очерке они могут быть спокойно опущены как явления второстепенного порядка.

◇

В стилевом отношении дореволюционная художественная кинематография представляла чрезвычайно пеструю картину. Являясь частью русской буржуазной культуры периода 1908—1916 годов, т. е. периода все нарастающего разложения и идейной деградации господствующих классов Российской империи, она болела теми же болезнями, теми же «последними судорогами эпигонства», которыми, по выражению А. В. Луначарского, страдало все русское буржуазное искусство эпохи империализма.

В эклектической каше бесчисленных «измов», которые при желании можно было бы отыскать среди сотен картин, выбрасывавшихся на экран, не было только одного—критического реализма.

Критический реализм, как и всякий реализм, предполагает правдивое отображение жизни. Но оно было невозможно в условиях русской дореволюционной кинематографии. В правдивом отображении не были заинтересованы непосредственные хозяева кинопроизводства — предприниматели. Правдиво отображать жизнь не умели оторванные от нее творческие работники. Наконец, фильмы, дающие подлинно реалистическое отражение действительности, не были бы допущены на экраны царской цензурой.

Ни один из других стилевых «измов» не являлся господствующим стилевым направлением, которое можно было бы назвать ведущим стилем тех лет.

Условно и с оговорками можно говорить лишь о двух стилевых тенденциях, ощущавшихся явственнее других. Первая из них может быть охарактеризована историко-литературным термином «декаданс». Для картин этого течения были характерны крайний индивидуализм, подчеркнутый уход от действительности, мрачный пессимизм и уклон в мистику, эстетизм, увлечение внешними, декоративными моментами, стилизация, условность, погоня за техническими эффектами и т. д. Этому кинематографическому течению вполне подходит плехановское определение более раннего литературного декаданса — «порождение бледной немочи».

Наиболее ярким представителем этого течения являлся режиссер Е. Ф. Бауэр. Художник-декоратор театра, а затем кино, Бауэр, перейдя в 1914 году на режиссуру, сохранил в своей постановочной работе пристрастие к декоративному началу.

За четыре года режиссуры (он умер в 1917 году) Бауэр поставил свыше 60 фильмов самых разнообразных жанров — от короткометражных фарсов и ура-патриотических агиток до инсценировки классиков включительно. Но его излюбленным жанром, в котором он давал волю своей изобразительной фантазии, была декадентская «салонная драма».

В таких фильмах, как Умирающий лебедь, Лунная красавица, Жизнь за жизнь, Песнь торжествующей любви, он показывал роскошные стилизованные павильоны, освещенные условными световыми пятнами, экзотические южные пейзажи, эффектные групповые мизансцены, изломанные позы действующих лиц.

В той или иной мере учились у Бауэра и продолжали его стилистическую линию режиссеры Я. Протазанов (на первых этапах своей деятельности), Гардин, Сабинский.

Декадентствующие кинорежиссеры равнялись на Уайльда, Д'Аннунцио, Пшибышевского, Леонида Андреева и их эпигонов в литературе и на условно-эстетический театр Ф. Комиссаржевского, А. Таирова и других.

Гнездом кинодекадентства являлась фирма «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К°», выпускавшая так называемую «Русскую золотую серию». В этой серии вышли Портрет Дориана Грея по Уайльду, Сильный человек по Пшибышевскому, Екатерина Ивановна Л. Андреева, инсценировки романов Вербицкой и Нагродской, готовились к постановке Навьи чары по Сологубу, История греха по Жеромскому.

Но фильмы этого типа выпускали и Ханжонков, и Ермольев, и другие «кинофабрики».

Вторым из более явно ощущавшихся в дореволюционной кинематографии стилевых течений являлся вульгарный натурализм.

Фильмы этой группы не отказывались от показа отдельных сторон социальной жизни — они сравнительно верно (чаще подчеркнуто грубо) фиксировали детали поведения человека. Но они не подымались до сколько-нибудь значительных обобщений, не умели правильно показывать целое. Таковы, например, Белые рабыни, Мародеры тыла, Катерина-душегубка и другие.

Из правильно подмеченных деталей авторы натуралистических фильмов не умели лепить образов, не давали художественного синтеза. Вместо взятых из жизни событий они пробавлялись историями, заимствованными из купеческо-разбойничьих романов и газетных фельетонов, и это перебрасывало мост от вульгарного натурализма к дешевой романтике.

Если «декадентские» фильмы ориентировались на «тонко чувствующую» буржуазную и мелкобуржуазную интеллигенцию, то натуралистические драмы были фильмами «для народа» — в них царили жестокая любовь, грубые физиологические страсти, безупречные герои и отвратительные злодеи.

Картины этого типа выпускали фирмы «Русь», «Дранков», «Талдыкин, Козловский, Юрьев и К°», Скобелевский комитет. Ставили их режиссеры Маликов, Салтыков, Ларин, Иванов-Гай и др.

Между крайними полосами «декаданса» и «вульгарного натурализма» размещались другие из более заметных кинорежиссеров: Уральский, Чардынин, Висковский, Чайковский, эклектически — в разной пропорции — совмещая в своем творчестве как эти, так и ряд других менее явно выраженных стилевых тенденций: психологизм, импрессионизм и т. д.

Отдельно должен быть упомянут режиссер Я. Протазанов, который после ряда лет учебы и подражания другим режиссерам, в частности Бауэру, нашел свой, отличный от господствовавших стилевых направлений, стиль, который может быть назван «театрально-психологическим реализмом».

Протазанов старался правдиво, реалистически показывать в своих фильмах душевные движения действующих лиц. Внешнее декоративное оформление, композицию кадра, работу оператора он стремился подчинить внутреннему выявлению образов-характеров, столкновению их, их психическим переживаниям. В отличие от школы Бауэра в центре внимания его режиссерской работы был актер. Но условность немого кинематографа вообще и условность игры театральных актеров, с которыми работал Протазанов, в особенности, ограничивали его психологический реализм, делали этот реализм поверхностным, подчеркивали, «театральность» кинематографа.

С наибольшей полнотой реалистические тенденции выявлены в протазановских инсценировках классиков — в Пиковой даме и Отце Сергие. Менее отчетливо они обнаруживаются в его постановках из современной жизни. В инсценировках классиков ему помогал реализм великих писателей, в постановках из современной жизни ему не оказывал помощи литературный материал. Но как бы ни были ограничены и условны реалистические тенденции Протазанова, они были ближе к подлинному искусству, чем фокусничество декадентов и примитивизм натуралистов.

Эти тенденции закрепили за Протазановым то место лучшего кинорежиссера, которое он занял в последние годы существования русской буржуазной кинематографии. Эти же тенденции позже обеспечили ему, одному из немногих дореволюционных кинорежиссеров, почетное место среди талантливых мастеров советского кино.

◇

На производстве художественных картин было сосредоточено все внимание дореволюционных кинопредприятий. Производство хроники, мультипликации и научно-популярных фильмов, не говоря уже о фильмах учебно-школьных, находилось в полном загоне. Эти виды внеразвлекательной кинопродукции не могли приносить тех огромных прибылей, которые давали салонные или разбойничьи драмы, и поэтому у предпринимателей отсутствовал стимул к развертыванию производства их. В этой области можно отметить лишь несколько единичных исключений. Время от времени на экранах появлялись короткометражные хроники производства Дранкова, Ханжонкова и некоторых других фирм. Содержание большинства этих хроник не выходило за пределы фиксации всякого рода казенных торжеств.

Некоторый толчок производству кинохроники был дан империалистической войной, в течение которой Скобелевским комитетом был выпущен целый ряд документальных фильмов, посвященных военным событиям: Война в Польше, Взятие Эрзерума, Наши трофеи под Львовом и др.

Мультипликацией пробовал заниматься только один кинематографист — режиссер В. Старевич, снявший несколько небольших объемно-мультипликационных фильмов: басню Стрекоза и муравей (1913 год), комические Всяк на Руси танго танцует (1914 год) и Четыре чорта (1914 год), а также несколько объемно-мультипликационных вставок для научно-популярного фильма Пьянство и его последствия. Попытками Старевича начинается и заканчивается вся история дореволюционной мультипликации.

Производством научно-популярных фильмов занимался «Научный отдел» ателье Ханжонкова. Самый культурный и самый дальновидный из кинопредпринимателей, Ханжонков понимал, что, тратя 20—30 тысяч рублей в год на этот отдел и выпуская время от времени убыточные «научные» фильмы, он тем самым демонстрирует «культурную миссию» своей фирмы и отводит от нее обвинения в алчности, погоне за прибылями, некультурности, развращении масс — обвинения, направлявшиеся печатью в адрес всей остальной кинематографии.

Научно-популярные фильмы производства Ханжонкова представляли собой главным образом «видовые» картины.

Особо следует выделить медицинскую серию, составленную более тщательно с привлечением научных специалистов и для того времени — имевшую несомненную популяризаторскую ценность. Кроме полнометражной картины Пьянство и его последствия, научным отделом Ханжонкова были выпущены: Туберкулез и меры борьбы с ним, Кровообращение, Дыхание, Жизнь в капле воды и др. Учебно-школьные фильмы за отсутствием кинофицированных школ не выпускались вовсе.

Так обстояло дело с русским дореволюционным производством фильмов накануне февральской буржуазно-демократической революции.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН. РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд 19/1, тел. К-2-49-20

Четыре рубля

6673

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
24 АПР 1940
Всес. Кн. Палатой Получены

1919 СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО 1939

ЮБИЛЕЙНЫЙ АЛЬБОМ
К XX-летию СОВЕТСКОГО КИНО

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
М. РОММА и Л. ТРАУБЕРГА

Альбом СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО, выпускаемый Госкиноиздатом, знакомит с историей советской кинематографии, с выпущенными ею фильмами

На 266 страницах большого формата ($33^1/_2$ печатных листа) перед читателем альбома в иллюстрациях, сопровождаемых текстом, проходит история советской художественной кинематографии.

В альбоме освещено около двухсот произведений советской кинематографии.

Альбом отпечатан на хорошей бумаге, выпускается в изящном и прочном переплете и снабжен двумя указателями, позволяющими быстро навести нужную справку.

Цена альбома—75 рублей
С пересылкой по почте—80 руб.

Заказы на альбом направляйте одновременно с деньгами почтовыми переводами в адрес ГОСКИНОИЗДАТА—Третьяковский проезд, д. 19/1, расчетный счет № 150380 в Московской Городской Конторе Госбанка.

	Период и серии	„Лет ценз. й"	я. ле
Получ. в ред.	29/IV		4/V
в	29/IV 3/V		17/V